

FELICIA GIURGIU

ÎN EMINESCIANUL
UNIVERS

FACLA

FELICIA GIURGIU

ÎN EMINESCIANUL UNIVERS

Lui Dumitru Bruma,
-eminent respectat al literaturii-
cu alese conținuturi,
această carte interpretivă
Centenarul eminescian

noiembrie 1988

Felicia Giurgiu



EDITURA FACLA
Timișoara, 1988

„Vom putea atunci spune că, redus la esențial, elementul „labirintic“ al civilizațiilor antice este o „metaforă unificatoare“ a elementului calculabil din cel incalculabil al lumii. Lunga spirală duce spre centru; ai astfel percepția nedefinită că numai drumul cel mai lung duce la perfecțiune.

În fapt, a înțelege acest semn și a intui semnificația sa profundă înseamnă a re trăi emoția primitivă care a prezidat la formarea sa și care își găsește în ea expresia.

Semnificația labirintului este dublă: Dacă coridoarele sale sinuoase evocă chinurile infernului, ele conduc în același timp spre locul în care se va săvârși iluminarea (...)

Pe scurt, omul găsește în centrul tainei — fie templu, fie labirint, ceea ce vrea să găsească. Deseori, se găsește... pe sine însuși: „gnoti seautón“. Ultima cunoștință este aceea de sine, înțelegerea propriului eu, *oglindit în propria conștiință*. Iată motivația profundă a faptului că în fundul labirintului este așezată deseori o *oglină*, pentru că omul care s-a învîrtit timp îndelungat prin cotiturile drumului, ajungînd în sfîrșit la ținta călătoriei sale, descoperă că ultimul mister al căutării sale, „Deus absconditus“ sau monstrul, este el însuși“.

(PAOLO SANTARCANGELI, *Cartea labirinturilor, II*, București, Editura Meridiane, 1974).

DREPT FIR AL ARIADNEI...

... pe itinerariile de lectură străbătute de cititor — nou Tezeu, în *labirintul eminescian*, spre un centru, ce se revelează a fi, rînd pe rînd, iubirea sau moartea, creația sau reveria, absolutul semantic, vor să servească rîndurile de față, în întîlnirea dintre un mare simbol al umanității și un mare scriitor.

Labirintul cretan, — înălțat de Daedalus la comanda lui Minos drept adăpost Minotaurului, construcție unde o dată intrat nu mai puteai găsi ieșirea, capcană în care a pătruns și Tezeu, ucigînd, cu ajutorul Ariadnei, fiara, — a obsedat imaginația mitică a omenirii, dezvoltînd, de-a lungul mileniilor, multiple semnificații.

Mai multe căi se deschid în fața celui care intră în labirint în dorința de a atinge centrul-revelație : nu parcursul linear i se oferă, ci rătăcirile haotice, șerpuirile dedalice, meandrele, ocolirile, obstacolele exterioare, șovăielile interioare, revenirile și popasurile.

Căutările scriitorului, oscilațiile între poezie și proză, drumurile paralele, întîrzierile trasează o configurație dedalică itinerarului spre centrul personal absolut — lamură esențială a ființării eminesciene.

Din țesătura de imagini, urme, indicii și semne ale operei se constituie labirintica reprezentare cu simbolistica-i paradoxală.

În cosmosul stilistic eminescian, cu zeci de parcursuri și iradiații simbolice, am ales drept principal traseu expresiv — pe acela sugerînd *sfidarea* — *ademenitoare* — a labirintului.

lumina încearcă să pătrundă *printre* frunze, soarele pătrunde *printre* ramuri, stele tremură *prin* ramuri. Într-o perspectivă externă a percepției, luna *răsare, se arată, se înalță, iese, se ridică din* crengi sau codri, *dintre* brazi, *peste* arbori și *alunecă, trece, tremură pe* păduri, *peste* vîrfuri, *pe* codri. Cînd bolta de verdeață se arcuiește *deasupra* făpturii receptoare, privirea se strecoară *prin* ramuri, iar cornul răsună *dintre* ramuri.

Autumnala distrugere a „firmamentului“ vegetal — ecran ce ascunde universul — permite deschiderea temporară a labirintului pe axa verticalității :

De cînd codrul, dragul codru, troienindu-și frunza toată,
Își deschide-a lui adîncuri, fața lunii să le bată,
Tristă-i firea...

(Călin).

Cupola ocrotitoare a vegetalului adăpostește forfota ferină. În repertoriul imagistic animalier domină impresiile văzului : albul strălucitor al cailor, maiestatea și eleganța cerbilor amintind, prin rămurirea bogată a coarnelor, structura vegetalului. Sugestia arhaicității pădurosului este introdusă prin evocarea bourului și a zimbrilor. *Mersul* (cîrdului de cerbi), *goana* (cailor), *plutirea* (lebedelor), *zborul* (fluturelui, „navă aeriană“, și al păsărilor) sînt reprezentări dinamice caracteristice imaginii silvatic (uneori, funcția decorativă este completată de „iradierea“ simbolică a unor imagini). Rareori, în inima codrilor, se infiltrează fapte miraculoase : genii șăgalnice, duhuri cu suflet „de miresme“.

Materia vegetală posedă puteri psihice : codrul *gîndește, rîde sau plînge, suspină sau tace, aiurează* într-un delir al visării sau *se înfioară* în fața frumuseții. Logosul pre-există oricărei infiltrări umane ; astfel, pădurea glăsuiește sibilinic prin șoaptele frunzelor ce-și comunică „misteruri“ într-un dialog cu ecou cosmic („Surîzînd, clipind ascultă ochii de-aur de pe ceruri“). Înainte de a ajunge la sens, glasul codrilor — *de aur, de argint, de aramă* — a fost metalic răsunet de strune.

Proiecția lumii vegetale în zona rarefiată a „nubilosului“ dă naștere imaginii „pădurii de nori de-argint“, iar construcția efemer încheată din substanța negurii creează impresia veșniciei codrine.

Lumi diferite stau față-n față, înfruntîndu-se sau interferîndu-se (raporturile dintre ele sînt de contiguitate și opoziție, iar uneori de reversibilitate) : *pădure — castel* ² (*cetate sau orice*

fel de construcție umană metonimic exprimată prin conceptul salonului), pădure — minăstire, pădure — cîmpie, pădure — grădină.

Intruziunea principiului masculin (ce aparține spațiului pădurii sau sferei extramundane) în lumea castelului (ce ocrotește principiul feminin) se face prin forțarea convențiilor : intruși în ordinea socialului, Călin și Hyperion pătrund prin fereastră în iatacul tănuit sau în camera fetei :

Pe deasupra de prăpăstii sunt zidiri de cetățuie,
Acățat de pietre sure un volnic cu greu le suie ;
Așezînd genunchi și mîna cînd pe-un colț cînd pe alt colț
Au ajuns să rupă gratii ruginite-a unei bolți
Și pe-a degetelor vîrfuri în ietacul tănuit
Intră unde zidul negru într-un arc a-ncremenit

(Călin).

Ușor el trece ca pe prag
Pe marginea ferestrei
Și ține-n mîna un tolac
Încununat cu trestii

(Luceafărul).

Geamul este ecranul separator (dublat, uneori, de gratii, zăbrele, perdele, oblon), dar, totodată, și breșa transparentă salvatoare existentă în adversitatea opacă a construcției ce închide făptura iubitei („Cînd degerînd atîtea dăți, / Eu mă uitam prin ramuri / Și așteptam să te arăți / La geamuri,“ *Adio* ; „La geamul tău ce strălucea / Privii atît de des“, *Pe lîngă plopilor fără soț*). Privirea încearcă să străbată închiderea arhitectonicului pînă în spațiul salonului. Exclus din „strîmtul cerc“ social, îndrăgostitul se refugiază în lumea pădurii.

Intrarea imaginară în codru semnifică pătrundere în *labirintul visurilor*, rătăcire pe cărările întortocheate ale interiorității în căutarea făpturii dedalice a Sinelui, adîncire în abisul lăuntric într-o reverie plurisenzorială plasată sub semnul mitosului. Simțirea reverberează în registrul sacrului păgîn într-o semnificativă muzicalizare a impresiilor ce domină psihismul toropit de lucrarea onirică. Inițierea în pădure înseamnă, de fapt, inițiere în propria personalitate, asumare a tenebreelor interioare, percepere a cadențelor enigmatice ale ultimei esențe — deci re-cunoașterea de sine.

Opacizarea candorii primordiale prin ieșirea simbolică din spațiul atemporal al copilăriei-pădure în *cîmpul* socializat al existenței³, pierderea capacității intelective a mesajului adîncurilor, voalarea interiorității (O, *rămii*) trezesc dorința de recuperare a Sinelui în ecuația personalității, prin descoperirea luceafărului lăuntric în identitatea și transparența iubirii. De aceea, patetic răsună chemarea simbolică a iubitei în codru, pe un traseu de labirint pentru refacerea unor situații mitice, într-un elan al imaginației înălțat pe dimensiunea iluziei („Vino-n codru...” ; „Vin’ cu mine / Rătăcește pe cărări cu cotituri” ; „Hai și noi la craiul, dragă (...) Rătăciți și singurei / Ne-om culca lîngă izvorul / Ce răsare sub un tei”). Fiindcă rătăcirea pe meandrele dedalic-păduratice, „bune conducătoare” de afectivitate, și contaminarea emotivă, inducerea unei stări de dragoste în făptura dorită se dovedesc a fi doar eveniment mental, construcție onirică.

Pătrunderea imaginară în spațiul central al labirintului silvestru („în mijloc de codru-ajunse” ; „la mijloc de codru des” ; „la temei de codri deși”) este semnalată de întinderea orizontală a unei suprafețe acvatică („lacul codrilor albastru” ; „iată lacul” ; „luminiș de lîngă baltă” ; „*un ochi voios de iaz*”)⁴ sau de verticalitatea maiestuoasă a teiului „vechi și sfînt” ce ocrotește, sub înflorirea-i bogată, susurul unui izvor.

Oglinda apei captează și reflectă imaginea dublului feminin, identic prin esență cu sinele astfel revelat în urma traseului inițiat în dedalul interiorității („De-al tău chip el se pătrunde, / Ca oglinda îl alege”). Actualizînd virtuțile divinatorii ale oglinzii magice (ce prinde, într-o magie catoptromantică, chipul celui mai frumos, *Miron și frumoasa fără corp*), acvaticul surprinde și proiecția dorinței într-o practică hidromantică :

Ca să vad-un chip, se uită
Cum aleargă apa-n cercuri,
Căci vrăjit de mult e lacul
De-un cuvînt al sfintei Miercuri ;

Ca să iasă chipu-n față,
Trandafiri aruncă tineri,
Căci vrăjiți sunt trandafirii
De-un cuvînt al sfintei Vineri
(*Crăiasa din povești*).

În strălucirea oglinzii nemișcate a lacului fermecat, în încremenirea „de cristal“ a plăcii sale, mișcările fetei nu lasă dire luminoase, apa nu rotește „în cuiabar“, nu „se-ncreață“, „nu ceruiește“, fiindcă frumoasa, imaterială, e doar încorporare a dorinței de desăvârșire din sufletul lui Miron.

După încercările celor șapte ani de rătăcire în lumea de aramă a codrilor, în centrul pădurii de argint, lângă lacul ce consacră identitatea de profunzime a mirilor, se oficiază nunta zburătorului Călin și a „Călinei“ sale.

Gust al reveriei dezvăluie și pasivitatea abandonării în voia valurilor și a vântului în lunecarea închipuită, realizând volute ale hazardului, pe o întindere lichidă („Și să scap din mână cîrma / Și lopețile să-mi scape“), doar iluminarea interioară provocată de invocarea iubitei contînd. Plutirea pe suprafața lacului în spațiul ocrotitor — și separator — al bărcii într-un coextaz pacificator înseamnă comuniune afectivă, dar și aventură cognitivă — oglindire și recunoaștere de sine în ființa celuilalt, într-o consumare imaginară, contrariată de real. Cantonare „în hazard“ poate însemna plutirea prin iradiația semantică, contextuală a imaginii norilor — simbol al efemerului supus permanentei metamorfozări (luntrea poate fi făcută dintr-un nor ; norii sînt nave pe marea cerului). Orientarea spre poezie a reveriei este simbolizată prin „înhămarea“ lebedelor albe la luntre și îndrumarea acesteia pe unde — emblemă a energiei creatoare.

În veșnica noapte a labirintului silvatic curge „fluviul cîntării“ pînă ce, depășind spațiul dedalic, el iese în cîmpiile solare (în adînc nerevelat de sine se află izvorul poeziei care ajunge la manifestare, la sens, doar prin lumina conștiinței). Intrarea în codru și atingerea centrului — oglindă acvatică — înseamnă astfel devenire poetică prin re-cunoaștere de sine.

În spațiul central se înalță, uneori, maiestatea teiului. Captiv al visării, eul poetic închipuie gesturi de tandrețe între iubită — zîină silvestră — și tei :

Teiul vechi un ram întins-a

Ea să poată să-l îndoale,

Ramul tînăr vînt să-și deie

Și de brațe-n sus s-o ieie,

Iară florile să ploaie

Peste dînsa

(*Freamăt de codru*).

Teiul se încarcă de valorile erosului, într-o reprezentare cu virtuți simbolice de identificare :

Și dacă de cu ziuă se-ntîmplă să te văz
Desigur că la noapte un tei o să visez,
Iar dacă peste ziuă eu întîlnesc un tei
În somnu-mi toată noaptea te uîți în ochii mei
(Și dacă de cu ziuă...).

Dintre ramurile înflorite ale teiului răsună șoapta de ademenire a sburătorului („ce bea scînteii / Și miros de flori de tei“) ispitind pe visătoarea Domniță (*Peste codri sta cetatea*).

Copac al destinului interior sustras accidentelor contingenței, teiul în floare înnobilează orice experiență. Lipsită de sprijin uman, Dochia sădește un tei, rămînînd, în umbra-i ocrotitoare, într-o stare de veșnică tinerețe (*Dochia și ursitoarele*).

Contaminarea de torpoarea vegetalului în adormirea — împreună — sub povara florilor de tei înseamnă regăsire a Sinelui în ființa Celuilalt, printr-o „imersiune“ în subconștient, într-o stare de „aromire“ a conștiinței, de suprimare a tuturor capacităților umane, în afară de facultatea de a visa. Somnul în pădure, sub un tei, într-o atmosferă saturată de influxuri muzical-olfactive înseamnă, totodată, și prefigurarea simbolică a morții împreună, refacere, în plan poetic, a situației cuplului mitic — Philemon și Baucis, soții nedespărțiți nici de moarte și metamorfozați de Zeus în arbori (un stejar și un tei — simbol al unei tandre fidelități)⁵, insinuîndu-se astfel sugestia că, pentru poetul îndrăgostit, cea mai adîncă durere posibilă este aceea conținută în blestemul zmeului — „de-a nu muri deodată“ cu făptura iubită.

Pătrunderea în codru și situarea poetică a cuplului Cătălina — Cătălin sub „șirul lung de mîndri tei“ înalță, în planul simbolicului, jocul ademenitor-șăgalnic al începutului, conferindu-i profunzimea simțirii autentice, unicizate și înnobilate de reverie :

Căci ești iubirea mea dentii
Și visul meu din urmă.

Variația chemării refrenice adresate Luceafărului („Pătrunde-n casă și în gînd / Și viața-mi luminează“ ; „Pătrunde-n codru și în gînd / Norocu-mi luminează“) denotă opțiunea destinică a Cătălinei pentru dublul său — pajul care nu rîvnește stăpînirea împărăției —, după cum nici fata de împărat nu a tînjit după imperiul astral sau cel neptunic, ci acceptă mediocritatea unei

existențe terestre aflate sub semnul erosului, ființarea în codru semnificând aflare a sinelui. Din această perspectivă, adagiul hyperionic în dialogul „intermundan“ nu exprimă amărăciunea decepției, ci cuprinde lucida corectare a unei erori esențiale : credința de a se putea oglindi și regăsi — El, stea nepereche, într-o făptură umană, dorința de a recunoaște în Cătălina dublul său feminin.

Făt-Frumos, prinț, crăiasă din povești, fată de împărat — proiecțiile obsedante ale Sinelui și ale „dublului“ feminin realizează simbolul dominant al unei umanități superioare prin frumusețe și simțire, hărăzite excepționalului de ordin interior, destinul împlinindu-se nu în lumea fenomenalului, ci în spațiul esențial al imaginarului. Decăderea din rang, renunțarea la prerogativele nașterii înseamnă „înghețare“ a promisiunii inițiale, anulare a unei incompatibilități fundamentale ; astfel, Cătălina se dovedește a fi doar „oglundire“ a pajului și nu reflex al imperialei lumini luciferine.

Receptarea amplificatoare a despodobirii arborilor este redată, în spațiul poetic, printr-o formulă stilistică de analogizare : *ploaia* florilor, *omătul* trandafiriu al unei înfloriri bogate, *troienele* de ninsoare florală. În valea „aducerei aminte“, sub bogata scuturare a florilor de tei, Florin, feciorul de împărat, retrăiește, întins „leneș, jos pe iarba moale“, trecutul neatins de suflarea patimii, într-o paradoxală răsturnare a valorilor („tot ce-a dorit îi pare-atunci că-s spume“), influxurile olfactive paralizându-i voința : „Și mai că-i vine să nu se mai scoale“ (*Fata-n grădina de aur*). Excesiva scuturare a florilor de tei — semn premonitoriu al sfârșitului — așterne troiene în fața reginei dănărene, peste fire iubită de Arald, sau însoțește mișcarea ritmică a copacului funerar — chiparosul, insuflând în vraja extatică ce îi domină pe Tomiris și Sarmis în plutirea spre „limanul“ fericii, unda neliniștitoare a prevestirii :

Se clatin visătorii copaci de chiparos
Cu ramurile negre uitându-se în jos,
Iar tei cu umbra lată, cu flori plină-n pământ
Spre marea-ntunecată se scutură de vânt
(Sarmis).

Vibratilitatea muzical-olfactivă a atmosferei nocturne favorizează deschiderea spre mirific într-o dulce reverie ce metamorfozează peisajul silvestru. Teiul vechi se deschide, eliberând făptura de basm a Doritei :

Alături teiul vechi mi se deschise :
 Din el ieși o tânără crăiasă,
 Pluteau în lacrimi ochii-i plini de vise,
 Cu fruntea ei într-o maramă deasă,
 Cu ochii mari, cu gura-abia închisă,
 Ca-n somn încet-încet pe frunze pasă,
 Călcînd pe vârful micului picior,
 Veni alături, mă privi cu dor
(Fiind băiet păduri cutreieram).

În universul eminescian, sacrul tei adăpostește, ca în antichitatea păgînă, făpturi zeiești. Precum sculptorul intuit-a în frustul bloc marmoreu mirajul unei forme statuare, poetul a deslușit în scoarța opacă a copacului o întrupare de legendă. Visul modifică contururile suprafeței fenomenalului într-o transfigurare onirică, surprinzînd miezul esențial al profunzimii. Dincolo de opacitatea trunchiului se stră-vede, în transparența miraculoasă a dublului, oglindit propriul destin.

Ivită în lumină sub semnul enigmaticului matern, Blanca — ființa candidă a castelului — alege nu recluziunea mînăstirii, ci libertatea pădurii. Într-o trăire empatetică (în contrast cu opacitatea și asprimea paternă), natura-mamă favorizează fixarea asupra frumosului necunoscut, a dorului, pînă atunci, „fără de nume“ al fetei, prin lucrarea seductivă a elementelor sale — miroasele *îmbătătoare*, murmurul *blind*, *duios* al apelor, *blînda* lumină selenară. Seducția naturii este amplificată de fascinația cîntării („cînt-un corn cu-nduioșare“) și a graiului („și grăi cu grai de jele“) ce acționează precum energii captative ale erosului.

În centrul labirintului silvatic, Blanca își întâlnește dublul ivit din captivitatea teiului. Nu Hristos în „schitul vechi și sfînt“ îi va fi mire, ci divinitatea silvestră, sălășluind în trunchiul „vechi și sfînt“ al copacului.

Arbore-matrice, teiul eminescian se opune gorunului-sicriu al lui Blaga sau, poate, îi înglobează semnificația, într-o viziune poetică în care deschiderea trunchiului poate însemna și absorbire a făpturii și proiecției de vis a frumoasei Blanca, cea născută din iubire „fără de lege“ (dar în „legea“ codrului). Pierdută va rămîne Blanca în labirintul codrilor, doar calul ei alb, solar, reîntorcîndu-se, în lumea castelului. Lui i-a luat locul animalul chtonian, calul cel negru, ivit din adîncurile tenebroase ale interiorității. Iubitoare a vînătorii, va ajunge ea *pradă* a vi-

sului, prinsă în capcana pădurii, într-o semnificativă interver-tire a rolurilor.

Titlurile poeziilor (*Făt-Frumos din tei*, *Povestea teiului*) plasează accentul poetic pe dublul masculin — proiecție imagi-nară a inocentei Blanca, chip al destinului „cioplit“ în tei. Ordii-nii sociale simbolizate de castel i se opun constrângerea *nefi-rească* a mînăstirii, pe de o parte, și libertatea *naturală* a pădurii, pe de alta. Constrângerea Supra-Eului și convenția Eu-lui sînt înfrînte prin căutarea și aflarea Sinelui. Astfel, opțiunea fetei născute „din nevrednică iubire“ înseamnă destin interior elibe-rat din arcanele exteriorității.

Emanația fatală a teiului — sălaș vegetal al ursitoarelor, poate fi și revelație a somnului, într-un vis „împărtășit“ (Dochia și pruncul au același vis într-o ambiguă tensionare real-fan-tastic) :

Teiul mîndru se deschide
Ies trei zîne ca pe poartă,
Cîte-o stea în frunte poartă ;
Peste vîrfuri trec scînteii,
Intră zînele în tei.
Muma doarme, pruncul rîde,
Copacul se reînchide

(*Ursitorile*).

Teiul lăuntric este înlocuit, în moarte, de umbrirea *teiului sfînt* — strajă a mormîntului, sădit de mîinile reci și stropit de lacrimile din ochii-cer ai iubitei :

Cînd voi muri, iubito, la creștet să nu-mi plîngi ;
Din teiul sfînt și dulce o ramură să frîngi,
La capul meu cu grijă tu ramura s-o-ngropi,
Asupra ei să cadă a ochilor tăi stropi ;
Simți-o-voi odată umbrind mormîntul meu ...
Mereu va crește umbra-i, eu voi dormi mereu

(*O, mamă ...*).

Dacă teiul este copacul individual, stejarul este arborele na-țional (*Axis mundi*), într-o mitologie colectivă⁶. Perceperea si-multană a „timpurilor“ unui obiect conduce spre intuirea mani-festatului în virtual și a virtualului în manifestat ; astfel, pute-rea germinativă a vegetalului, comprimată în semințe și sîmburi, este intuită și în realizarea ei :

În simburul de ghindă
 E un stejar. Cum dînsul din proprii rădăcine,
 Din planul vieții sale ascuns în colțu-obscur
 Își crește trunchiul aspru — așa poporul meu,
 În tine-ți e puterea-ți, nălțarea-ți și pielea-ți ;

Iar stejarul
 Poporul meu tare ridică și-azi în vînturi
 Întunecata-i frunte și proaspăta lui frunză
 (Andrei Mureșanu).

Într-o viziune fantastică, metamorfozarea vegetală a unei
 vechi cetăți prin puterea unei vraje a transformat stîlpii con-
 strucției în trunchiuri ce ascund frumusețea împărătesei și a
 copilelor sale :

Codrul — înaintea vrajei — o cetate fu frumoasă.
 A ei arcuri azi ls ramuri, a ei stîlpi sînt trunchiuri groase,
 A ei bolți streșini de frunze arcuite-întunecat

(Memento mori).

Ruperea vrajei prin ritualul îndeplinit de cerboaicele albe
 sau prin sunetul cornului prilejuiește miracolul deschiderii ar-
 borilor :

Și în mijlocul pădurii ocolesc stejarul mare
 Pîn' din el o-mpărăteasă iese albă, zîmbitoare,
 Pe-umăr gol doniță albă — stemă-n părul aurit
 (Memento mori).

Căci copac după copac
 Toți deodată se desfac.
 Din stejar cu frunza deasă
 Iese-o mîndră-mpărăteasă
 (Mușatin și codrul).

Cetatea transformată în codru semnifică înfrîngerea socialului de
 natură, în planul unei mitologii colective.

Așadar, relația *codru* — *cetate* este reversibilă, codrul, prin
 structura sa, dezvăluind o arhitectonică dedalică, iar cetatea
 metamorfozîndu-se în codru.

Arborele poate simboliza și apoteoza existenței. Copacul ră-
 sărit din inima sultanului în vis și cuprinzînd în umbra sa ne-
 marginile lumii — profeție a dominației universale — se deve-
 dește a fi însă un simbol ambiguu, valabil într-o strictă tempo-
 ralizare, accentul semantic al întregului poem fiind plasat pe
 ideea prăbușirii imperiului promis. Din această perspectivă, vi-

sul „neterminat“ al sultanului amintește de cel — complet — al lui Nabucodonosor — prevestire a viitoarei măritii și decăderi prin apogeul și doborârea unui arbore. Și întregul univers este întruchipat printr-un arbore („al lumii arbor mîndru“) supus acțiunii devoratoare a vremii (*Vreme și iubire*).

Semn al efemerului cuibărit în inima eternului, vegetalul exprimă și cantonarea umană într-un permanent provizorat. Un sentiment al agonicului comunică simbolismul frunzei desprinse de ramură și atrase în vârtejul eolian sau acvatic. Meandrele dedalice descrise în plutirea supusă capriciilor hazardului realizează expresia paroxismului atins de sentimentul pasiv al existenței. Abandonul extatic în voia puterilor invadatoare ale emotivității, disoluția volitivă produc anihilarea personalității, exprimată metaforic prin imaginea *frunzei* („Ce sunt eu azi ? O frunză, o nimică, / Și-mi pare că am fost un împărat“). Dar nu numai efemerul uman, ci și cosmicitatea caducă este simbolizată prin spulberul frunzelor („Ca și frunzele de toamnă toate stelele-au pierit“).

Și relația *codru-grădină* este reversibilă : codrul devine grădină prin suveranitatea principiului feminin ordonator care metamorfozează haosul silvatic în cosmos estetic (*Tat twam asi*) sau grădina devine codru prin „urieșenia“ proporțiilor florale. Aspect al decorativismului liric și nu element al simbolisticii îl constituie imaginile „militare“ : *oștirile* de flori, *paltinii* ce se-nșiră *ca o oaste* (ideea „agresivității“ virtuale, în plan estetic, a vegetalului, este conținută doar în „haloul“ difuz al imaginilor).

„Însemnul“ vegetal are valoare simbolică în ordinea cromaticului, a efectelor produse și a naturii sale : roșul de jărat al florilor ce încoronează fruntea crăieșei-ispită sau albastrul floral ce diafanizează aspirația erotică, florile adînc-adormitoare ale macului purtate în lumea morților și de Regele Somn sau cununile lipsite de eflorescență ale călugărului și bătrînului crai al mărilor (împletitura de fag și cununa de trestii).

În procesul imaginar, operația de analogizare uman-floral denotă gustul gracilității suave și fragile („Atît de fragedă, re-asameni / Cu floarea albă de cireș“ ; „O, fragedă flință ca floarea de cireș“). Amortirea hibernală a simțirii într-un univers înghețat este torpilată de efluviile calde ale femininului „eflorescent“ :

Ca iarna cea eternă a nordului polar
Se-ntinde amortirea în sufletu-mi amar,

Nimic nu luminează astei pustietăți,
Doar sloiurile par ca ruine de cetăți
Plutind de asprul viscol al morții cei de veci ...
Tu ramură-nflorită ... pe visul meu te pleci

(*Apari să dai lumină*).

Receptacol pasiv al eresului „inspiratoarei”, poemul devine ofrandă florală închinată ei.

Devorat de dorul unei flori — „a-nțelepciunii și a frumuseții floare”, poetul cu inima „ceruri-doritoare” ajunge în preajma Șeherezadei — legendara învingătoare a destinului și a morții prin vraja basmului, iluminând și înseninându-și gândirea și aflând, în ochii ei, „răsfrintă”, imaginea sa :

Și ochii ei izvoară de mistere,
Mari și adinci tăiați-s ca migdala

(*În căutarea Șeherezadei*).

Este acesta reversul simbolic, în plan fizic (semnificant), al căutării și aflării sinelui (al semnificației), în identitatea și transparența iubirii, drum spre înțelegere și poezie.

Prin multitudinea formelor sale, vegetalul, captant al energiei solare și pămîntene, exprimă o manifestare plenară a existentului.

Nu o pădure rece, devoratoare și străină e evocată în universul poetic eminescian, ci o entitate interioară, promisiune a unui drum inițiat la capătul căruia, în centrul labirintului lăuntric, în oglinda iubirii, se înfiripează, înfloreste — și triumfă — ființa seducătoare a Poeziei.

Și chiar dacă pentru Poet nu a ieșit din trunchi de tei Prea-Frumoasa, și doar pentru a-i mistui făptura s-a deschis arborele, înolăcirile vegetale ale plantei credincioase l-au urmat, imaginat, — în solitudinea morții — îmbrățișându-l :

Cum n-oi mai fi pribeag

De-atunci înainte,

M-or troieni cu drag

Aduceri aminte.

Ce n-or ști că privesc

O lume de patemi,

Pe cînd liane cresc

Pe singurătate-mi

(*De-oi adormi ...*)

FIGURI LABIRINTICE

„Adesea ea se prefăcea că se supără
și se ascundea prin tufișele labirintu-
cei grădini“

(*Umbra mea*).

„Părea c-o mie de glasuri răspund la
esclamarea lui, simțea că ești în-
tr-un labirint de suterane la care
aceasta era numai tinda...“

(*Avatarii faraonului Tlă*).

Numeroase sînt imaginile eminesciene care reverberează — simbolic — în zona dedalicului. Amenințătoare sau ademenitoare, se înalță din adîncurile inconștientului umbra labirintului — structură enigmatică, centru, capcană, destin.

Alături de figurile labirintice, situate sub semnul centrului inițiativ — *insula, grădina, subterana*, se înscriu reprezentările imagistice, acorduri „în surdina“ în orchestrația dedalică (*mreață, păinjenis, tort, fir, ghem ș.a.*).

Nucleu al discursului narativ, semnificant central, *insula* este evocată, succesiv, de trei ori, în nuvela *Cezara*¹, din perspectivele celor trei personaje-cheie: Euthanasius, Ieronim și Cezara, în trei ipostaze, esențial-identice prin plasarea lor sub semnul simțurilor, dar diferit modulate afectiv: descriere extatic-explicativă, contemplare uimită apoi familiară, trăire exaltată.

În celebra scrisoare, Euthanasius afirmă structura centrată a universului său, succesiunea nucleelor tot mai esențializate: *insula — vale — lac — insulă* (cuvintele ce exprimă ideea de

centralitate esențială fiind *inima* insulei, în mijlocul văii, în mijlocul lacului), prin termenul final realizându-se „închiderea“ viziunii, într-o geometrie dedalică concentrică : *insulă-n insulă*.

Valea este ocrotită de *zidul stîncilor urieșești* care se înalță ca niște *păzitori negri*, închizînd, atît pe orizontală (valea e „înconjurată din toate părțile“ ; „De jur-împrejur“ stau stîncile), cît și pe verticală (înălțimea stîncilor îngustează orizontul devenit doar „o bucată de cer“) spațiul insular. O singură breșă există în aparenta opacitate stearpă, permițînd intrarea în locul „oprit“ : „o stîncă mișcătoare la gura unei peșteri“.

Energii captative acționează pentru a-i atrage pe Ieronim și Cezara în coridorul labirintic spre insula-capcană : susurul (Ieronim) și strălucirea pîrîiașului (Cezara) ce izvorăște din peșteră, răcoarea binefăcătoare după arșița solară (Ieronim). Prin pasivul „stîncile erau zidite“, prezent în gîndul lui Ieronim, se insinuează sugestia manifestării unei virtuale voințe constructive. Descripția ocupă o pagină întregă a scrisorii lui Euthanasius, Ieronim percepe, dintr-o privire, organizarea spațială a insulei, Cezara resimte profund farmecul ei, nesusizînd nici un detaliu arhitectural.

Vizualitatea ocupă locul fundamental în evocarea lui Euthanasius, într-o viziune „sistematică“ asupra topicii pe axa orizontalității și a straturilor succesive — vegetal („pătură afînată de lume vegetală“), animal („o lume întreagă de animale împlu o regiune anumită de cer“), aerian („deasupra vezi tremurînd lumina soarelui“), într-o secțiune verticală.

Muzicalizarea peisajului centrat are loc prin imaginea „sonoră“ a celor patru izvoare care „rîpotesec“, „se sfădesc“, „murmură“ toată ziua și toată noaptea. Reprezentarea dinamică creată prin intermediul verbelor, majoritatea într-o formă gerunzială ce conferă un caracter rimat și ritmat fragmentului : *mișcîndu-se, șerpuind, aruncîndu-se, repezîndu-se, se-nvîrtesc, s-adîncesc*, sugerează pateticul contopirii celor două principii — masculin, activ, al izvoarelor și feminin, pasiv, al lacului. Asupra celor doi tineri acționează și puterile seductive ale caloricului și olfacției („o căldură, un miros voluptos“, „un miros adormitor de iarbă“ — Ieronim ; „îmbătută de mirosul florilor“, „iarba caldă și mirositoare“ — Cezara), în Cezara fiind trezită și tactilitatea într-un torent al senzațiilor agresoare.

Efectul produs de vraja locului asupra eroului se apropie de forma de manifestare a stuporii — el este *încremenit* de frumusețea priveliștii, *uimit*, *minunându-se* la fiecare pas. Înconjurat de albine, cu capul acoperit de fluturi ca de o cunună de flori, Ieronim se încadrează, osmotic, în mediul insular: ziua umblă „ca o căprioară”, prin tufișuri și ierburi, iar noaptea se adâncește în somn „atît de tare și fericit”, trăind în el „ca o plantă, fără durere, fără vis, fără dorință”. Îngrijind de straturile grădinii și de stupi, el preia — întru totul — locul și îndeletnicirile lui Euthanasius.

Cezara reacționează activ în fața *panoramei cerești* ce i se deschide înaintea ochilor — exclamă, fuge prin dumbrava de portocali, gonită de fluturi și albine, înoată în apa limpede a lacului, se teme cînd nu găsește nici o ieșire, visează și dorește împlinirea prin iubire. Puterile nocturnului — selenarul, astralul — contribuie la suprasaturarea atmosferei cu vrajă. Contaminată de încîntarea acelei „aromate nopți de vară”, Cezara resimte profund nevoia de comuniune, setea după perechea primordială.

Definirea insulei ca *rai pămîntesc* apăruse deja în scrisoarea lui Euthanasius („rai pămîntesc ascuns încît suflet de om nu poate ști”). În viziunea lui Ieronim, recunoașterea aceasta apare de trei ori, el devenind „noul și tînărul împărat al raiului”. Prin situarea Cezarei față de locul fascinator — „îi părea că-i Eva-n paradis, singură cu durerea ei” (identificarea insulă-rai apare, de data aceasta, de patru ori) — se produce o fisură în armonia universală, o tensionare, soluționată prin întîlnirea finală cu Ieronim.

Loc de întîlnire al celor doi îndrăgostiți, insula se revelează, însă, a fi, prin funcționalitatea ei, nu rai (din care ești alungat) ci anti-rai, capcană labirintică, din care, o dată intrat, nu mai poți ieși². Semne prevestind caracterul dedalic al acestui loc magic apăruseră încă de la sosirea Cezarei pe insulă: „era nebună, ca un copil *rătăcit* într-o grădină fermecată de basme”; „se-ntoarse pe calea pe care venise, dar care fu spaima ei cînd nu văzu *nici o ieșire*”; „cu gîndul că *s-a rătăcit* își mai primblă ochii de jur-împrejur... *nicăiri o ieșire*...” Într-un plan adînc al sensului, și plantele care pun „lațuri înflorite picioarelor” — element de descripție, se integrează tot între mijloacele captivității. Apa ce *rotește* în jurul picioarelor Cezarei, cînd ea trece

lacul pe cărarea de prund, spre dumbrava din insulă, reprezintă tot o figură labirintică.

Conștient sau inconștient, eroii, sub impulsul unei forțe necunoscute, străbat itinerarul spre *centrul* insulei. Energia insulară se dovedește astfel a fi de esență labirintică, centripetală și nu paradisiacă, centrifugală.

Străbaterea centrelor succesive, purificarea de anecdotică hazardului în informalul și infinita potențialitate a apei înseamnă dezghiocare a miezului Esențial din coaja Evenimentului, drum inițiativ spre Sinele primordial, revelare a identității — de profunzime — cu celălalt, într-un model labirintiform al personalității.

Un prim acord al orchestrației labirintice apare, la începutul nuvelei, în descrierea mînăstirii. În centrul curții se află un iaz (așa cum în centrul insulei se află un lac), cu malurile „sălbătici- cite de fel de fel de buruieni“. Lacul insular pare „negru de oglindirea stufului, ierbăriei, răchitelor din jurul lui“. Printre buruienile din jurul iazului mînăstirii se află mazăricea care-și țese păturile ei de flori asupra întregii vegetații, pe care o sugrumă cu încîlciturile ramurilor. Schema sensibilă a țeserii, implicînd rețelele de linii ce se întretaie, este tot de esență dedalică.

Dintre *gratiile* negre de la geamuri, doar una este *întrețesu- tă* cu iederă — cea de la fereastra lui Ieronim, în dosul *mrejei* de frunze întunecoase, zărindu-se, în glastre, trandafiri albi. Laitmotivul labirintic revine în fragmentul ce descrie noaptea, cînd, în grădina palatului Bianchi, văzînd-o pe Cezara, poleită de lumina selenară, „dulce și voluptoasă“, Ieronim se îndrăgostește de ea (aici și acum, nu pe insulă, cum consideră Mircea Eliade³) : „Ea s-apropia încet prin aleele străbătute de seninul nopții, pe cărările zugrăvite cu umbrele *mrejelor de frunză*“. Motivul *mreji* este prezent avînd funcționalitate în plan iconic, dar și ca un acord, în surdină, al temei dedalice. Ultima apariție a moti- vului însoțește întîlnirea celor doi tineri pe insulă, întîlnire au- reolată de speranță, dar încetoșată, la început, de vîlul incerti- tudinii și de bănuiala unei capcane a închipuirii : „Deodată ea văzu prin arbori o figură de om . . . gîndea că-i o închipuire a ei, proiectată pe mrejele de frunze . . .“

O evoluție spiralată cunoaște motivul grădinii, prin repre- zentările sale succesive :

grădina mînăstirii unde stătea
Ieronim ;

grădina palatului Bianchi unde
Ieronim dobîndește conștiința
sentimentului său ;

frumoasa și prăvălatica gră-
dină a mînăstirii în care Ce-
zara se regăsește ;

grădina „închisă ca o odale“
de pe insulă, ce îi unește pe
cei doi tineri.

Cezara privește ore întregi, precum Cătălina, de la fereastra chiliei sale, „înmiirea undelor depărtate ce se pierdeau în orizont“ sau, ca o prefigurare a rătăcirii sale pe insulă, ea se pierde prin aleele umbroase ale grădinii care-și „întrădăcinase hățișurile și arborii pînă lîngă țărm“. O vegetație luxuriantă invadează toate aceste grădini. Ieșirea din grădină echivalează cu despărțirea tinerilor. În grădina palatului Bianchi, Cezara îl duce pe Ieronim „pînă la un hățiș și-l împinse afară“.

În *Avatarii faraonului Tlă*, în mijlocul lacului ce se adîncește în fundul piramidei sure, în Egipt, se află tot o insulă acoperită de o dumbravă. Ca și Cezara și Ieronim, și Tlă parcurge traseul spre centrul insulei, dar semnificația căutării sale este diferită. În mijlocul insulei-grădină cu „boschete verzi și flori înalte, cu cărările acoperite cu „nisip de argint“, pe un pedestal scund, stau două sicriuri. Drumul faraonului, coborîrea scărilor „ca și cînd s-ar fi coborît în fundul unei mine“, trecerea lui pe podișul de prund spre centrul insulei reprezintă un itinerar al morții.

Spre deosebire de insula lui Euthanasius, insula subterană — ca negativul unui clișeu (florile din această grădină sînt *palide*, mișcările regelui nasc cercuri *muribunde* pe suprafața apei), îi unește pe cei doi îndrăgostiți — Rodope și Tlă — în întunericul morții. Dacă „grădinile pendente“ ale Egiptului, reprezentînd „scări urieșești“ spre soare, au, în oglinda Nilului, doar existența aparentă a reflectatului, grădina din lumea subterană a piramidei, ce transcende limitele umanului, reprezintă domeniul non-sau anti-realului.

În *Geniu pustiu*, deznădăjduit după moartea mamei, Toma Nour, copil, visează, în cimitir, „o grădină frumoasă deasupra stelelor“. În *centrul* acestei grădini, în care copacii au „foi de nestemate“ și flori „de lumină“, iar printre crengile lor strălucesc, în loc de mere, mii de „stele de foc“, se află masa celor care au murit.

În alt anotimp al existenței, aflînd de necredința mult-iubitei Poesis, într-o sălbatică dorință de extincție, eroul adoarme, visînd că a murit. Moartea echivalează cu trezirea într-o lume mirifică de aur și de argint. În ea *rătăcește* (sugestie a meandre-
lor dedalice) pînă ce ajunge la rîul cu undele de argint, în *mijlocul* căruia se află o insulă acoperită cu păduri și grădini. În *mijlocul* insulei se află o biserică de aur. Ajuns pe insulă cu o barcă de aur, intră în biserica din care răsunau cîntece mortuare și privește la umbrele palide ce se îndreaptă spre *mijlocul* ei. Și acum, atingerea centrului insular înseamnă inițiere, de data aceasta onirică, în moarte.

Auritele *gratii* ale visului (din nou o schemă labirintică) se deschid iarăși în fața lui Toma Nour după trăirea scenei de coșmar din Transilvania, îngăduindu-i intrarea în poeticele și „etern junele“ lui grădini. Aceste grădini, de o frumusețe edenică, cu raze de diamante și stînci de smirnă, impregnate cu mirosul adormitor al ambrei, sînt organizate pe verticală, asemenea grădinilor „pendente“ ale Semiramidei, ultima treaptă fiind unită cu cerul. Printr-o breșă a firmamentului se întrevede macrostructura asemănătoare unui imperiu de aur: „Aerul tot era lumină de aur, totul era lumină de aur, amestecat în gemetul lin și curat al arpelor de argint în mîinile unor îngeri ce pluteau în haine de argint, cu aripi lungi, albe, strălucite, prin întinsul acel imperiu de aur“. Toma Nour recunoaște într-o făptură angelică trăsăturile fetei ucise. În felul acesta, lumea celestă — din aur și argint — i se dezvăluie drept împărăție a morții.

În creația poetică, o călătorie onirică, pe cursul unui rîu spre insula în mijlocul căreia se înalță — sumbru — domul regal, îndoliat de întuneric și cîntece mortuare, se dovedește a fi un traseu funerar, prin identificarea finală cu regele mort :

Prin tristul zgomot se arată,
Incet, sub vâl, un chip ca-n somn,
Cu o făclie-n mîna-i albă —
În albă mantie de domn.

Și ochii mei în cap îngheață,
 Și spaima-mi sacă glasul meu.
 Eu îi rup vălul de pe față ...
 Tresar — încremenesc, sunt eu
 (Vis).

Și „umbroasele“ și „bălsămatele“ grădini ale lunii au structură dedalică. Determinarea esențială a grădinii selenare este exprimată direct, nu numai implicată în construcțiile descriptive : „Adesea ea se prefăcea că se supăra și se ascundea prin tufișele labirinticei grădini“ (*Umbra mea*).

Mirajul labirintic se deschide — capcană — și în fața celui care străbate spațialitatea deschisă a cîmpiei : „Dar abia isprăvise jumătatea drumului și *drumuri multe veneau în cruce* și oriîncotro se-ntorcea nu vedea în zare decît ponor, ponor pustiu și sur îl înconjură și *nici nu mai știa încotro s-o apuce*“ ... „Astfel a mers întruna fără popas, obosit, pe un plai *ce părea a nu mai avea sfîrșit*“ (*Iconostas și fragmentarium*)⁴.

Labirintul natural se prelungește cu cel artificial, în care un volum arhitectonic redus înglobează traseuri lungi și complexe. Structura labirintică a unui vechi castel i se dezvăluie cavalerului rătăcit în noaptea fără lună și ademenit, în întunericul deplin, de chemarea tremurătoare a flăcăruii „cît un sîmbure de mac“ — paradoxal fir al Ariadnei, ce îl conduce prin construcția în ruină spre un centru enigmatic. După urcarea scărilor cochili-form-spiralate și străbaterea coridoarelor întortocheate, la sfîrșitul galeriei, cavalerul intră într-o sală în centrul căreia, pe un catafalc, se află un sicriu.

Numeroase sînt detaliile privind arhitectonica zidirii, redate prin imagini ce converg spre crearea reprezentării dedalice⁵ :

o scară încolăcită
 asemenea coajei
 unei culbeci

un coridor larg și lung

suișul unei alte scări ; scara
 scundă, încolăcită, strîmtă
 era plină de năruituri și
 găuri. Treptele erau tot
 înguste și mai

îngus-
 te
 un coridor
 întortocheat și în unghiuri,
 abia
 destul de
 larg
 pentru ca un om să poată trece cu mâinile
 prin
 el

Coridorul boltit se deschide deodată
 într-o galerie mare și spațioasă ;
 se arată o sală mare și largă în a cărei adâncime era
 un sicriu

înălțat pe un catafalc și de jur împrejur ardeau în
 sfeșnice nalte făclii de ceară albă.

Axa orizontalității și cea verticală, spirala și parcursul an-
 gular se întretaie și completează în trasarea schemei dedalice a
 castelului ⁶. Obstacole și forțe opuse enigmaticei luminițe con-
 ducătoare vor să oprească înaintarea cavalerului în castel : mîna,
 de o răceală mortuară, ce încearcă să-l împiedice de a urca și
 a doua scară, grilajul de fier de la capătul ei, pe care îl doboară
 cu o lovitură de picior, ușa mare de la sfîrșitul galeriei pe care
 o deschide cu o cheie scăpată de omul sinistru, în armură de
 fier, întîlnit în galerie, „statuile urieșești“ din marmură neagră,
 în costum de maur, ce se reped — însuflețite — cu săbiile spre
 el, în ultima sală.

Sonorități stranii înfiorează solitudinea acestui „nou Tezeu“
 ce înfruntă tenebrele traseului dedalic : *sunetul răgușit, evla-
 vios, plîngător* al clopotului din turn, ce se aude ca un *gemet*,
 cînd el ajunge la cea de a doua scară, clopot care l-a atras prima
 dată spre castel cînd rătăcea în nemărginirea cîmpiei, *văietarea
 adîncă, deșartă* ce răsună sub bolțile celui de al doilea coridor.

Izolarea fragmentului blochează posibilitatea unei interpre-
 tări în extensie, nepermițînd eludarea ambiguității fundamen-
 tale a simbolului reprezentat de parcurgerea traseului dedalic :
 temeritate ce sfidează beznele înfrîngînd — sau fiind înfrîntă —
 de forțele morții ?

Un „avatar“ al lui Tlă, marchizul Alvarez de Bilbao, într-o
 ambiguitate a sensurilor narațiunii ce nu permite soluționarea
 problemei dacă personajul este real, substanțial sau doar dublul

său din lumea oglinzii, pătrunde în subteranele unui castel părăsit. Aici el străbate — pe verticală — nivelele succesive ale unui drum în adâncime ce se dovedește a fi o cale inițiativă în moarte. Rînd pe rînd, el resimte plăcerea euforizantă a vinului, fascinația bogăției și atotputerniciei omenești, reprezentată de argint („Lăzi cu grămezi de argint erau în colțurile acestei suterane fără vo răsufătoare... Argint, argint...”), de aur („Lăzi de aur grămădit licureau slab în lumina cea roșietică a făcliei de ceară”) și de pietre prețioase („deschise o altă ușă și acolo găsi mici sicrie, pe polițe de fier, pline de pietre scumpe. Diamante într-una, rubine și smaragde într-alta... și o ladă plină de cele mai frumoase mărgăritare... Atotputernicia omenească era strînsă-n suterană...”), și amenințarea morții : „Mai deschise o ușă și... găsi un sicriu acoperit c-o pînză albă... El dete pînza într-o parte. O țeastă goală cu gura rînjită se strîmba parecă la el... Ce te strîmbi, gîndi el, mînios. Ca și cînd eu nu știu că ăsta-i sfîrșitul omnipotenței omenești?”.

Evidența structurii labirintice a halelor subterane apare în una dintre cele mai reușite pagini datorate unei imaginații fantastice, într-o polisemie narativă introdusă de verbul a părea :

Își apropie buzele de acel lichid vechi... și bău paharul întreg. I se cutremură corpul de plăcere... *Părea* că chipurile de piatră începeau a se legăna pe pedestalele lor balanțînd cu mînile, apoi el se culcă pe manta la pămînt ca să privească... Stanurile de piatră se coborîră și-ncepură a juca în pivniță, și sub greoaiele lor tălpi de granit urla cerul suteranei... Mai stîngaci decît urșii se-nvîrteau țăpăind și strigau și se certau... Hopp ! hopp, zupp, zupp ! Și-și legănavu taliile lor țepene și-și mișcau picioarele lor, și ochii lor de piatră se-nvîrteau uscați și morți în incoifatele lor capete...

— Să trăiască Almanzor, striga unul.

— Să trăiască, răsunară suteranele...

Părea c-o mie de glasuri răspund la exclamarea lui, simțeau că ești într-un labirint de suterane la care aceasta era numai tînda...

Și orașul, „cu conturile lui fantastice”, este o structură labirintiformă, avînd un spațiu central enigmatic (divina Memfis, „orașul infinit cu cupolele albe... a cărui ocean de palate urieșești, a cărui strade largi pavate cu pietre lungi și albe, a cărui grădini de palmieri forma un tablou”, are palatul lui Tlă în centru) și străzi cu întorsături dedalice („cărărușile strîmte” și „trecherile printre case, de puțini cunoscute” ale Sucevei, *Iconostas și fragmentarium*).

Intuiția unității universale interioare într-o viziune plastică transformă peisajul citadin în operă de artă, *centrul* tabloului prin care contemplatorul își apropiază realul fiind iubita — Cezara : „Și apoi privește asupra orașului întreg, pe acest amestec strălucit de palate și drumuri, vezi cum, ajunse de lună, strălucesc asupra maselor întunecoase vîrfurile turnurilor și pînzele de la corăbii pe râu. Și cu toate acestea centrul acestui tablou ești tu ! tu ! tu ! ...” (Cezara).

Se produce și ecuația $sine = cosmicitate$, spațiul central al construcției onirice — miez iradiant și absorbant al tuturor energiilor fiind tot iubita — Poesis : „Adeseori, în nebunia mea, uitam pe Dumnezeu, visam că eu îs lumea cu miriade stele și cu miriade flori, și-mi părea că-mi plec albastrele mele mări și înstelatele mele ceruri, munții mei cei negri și văile mele cele verzi, nopțile mele cele lunatece și zilele mele cele de foc, îmi părea că le plec toate și le-nchin cu tămîia vieții lor unei palide umbre de argint, ce-mi părea *centrul lumii*, umbră ce cobora razele soarelui ca pe-o scară de aur — umbra Poesis” (Geniu pustiu).

Situarea, prin iubire, în mijlocul universului, semnifică identificarea cu increatul înainte de creație, non-manifestat ce emană manifestatul (O, *taci*).

O speculație teoretică de finețe filosofică asupra noțiunii de *centru* o întîlnim în *Archaeus*. În imensitatea — fără de margini — a universului, centrul e pretutindeni potrivit aserțiunii că într-un spațiu infinit oricît de lung drum va fi parcurs pămîntul „deasupra-i și dedesuptu-i a rămas tot atîta spațiu, căci e nemărginit ... va să zică ce a parcurs el, cînd n-a parcurs nimica, căci pretutindenea stă în același loc, în același centron, în nemărginire, și dac-ar sta pe loc și dacă s-ar mișca tot atîta ar fi ...” Astfel dispăre orice putință a existenței vreunui criteriu de verificare a deplasării, dinamica aparentă dovedindu-se a fi statică cosmică : „Pămîntul îmblă cum îmblăm noi în vis. Departe ajungem, și totuși pe loc sîntem ...”

Traseul dedalic luciferin spre Centrul absolut înseamnă — în registru imagistic — străbatere a unor zone spațiale corespunzînd „înfășurării” — spre origini — a temporalității, un zbor-înot împotriva crono-curentului, pînă la faza non-existenței absorbant, asemănător atemporalelor „găuri negre” din univers :



Porni luceafărul. Creşteau
 În cer a lui aripe,
 Şi căi de mii de ani treceau
 În tot atâtea clipe.

Un cer de stele dedesupt,
 Deasupra-i cer de stele —
 Părea un fulger nentrerupt
 Rătăcitor prin ele.

Şi din a chaosului văi,
 Jur-împrejur de sine,
 Vedea, ca-n ziua cea dentii,
 Cum izvorau lumine ;

Cum izvorînd îl înconjur
 Ca nişte mări, de-a notul ...
 El zboară, gînd purtat de dor,
 Pîn' pierde totul, totul ;

Căci unde-ajunge nu-i hotar,
 Nici ochi spre a cunoaşte,
 Şi vremea-ncearcă în zadar
 Din goluri a se naşte.

Nu e nimic şi totuşi e
 O sete care-l soarbe,
 E un adînc asemenea
 Uitării celei oarbe?

Întoarcerea, prin iubirea pămînteană cîştigată cu preţul eternităţii, în haos, este destinul rîvnit dar refuzat lui Hyperion. Precaritatea — firească — a reprezentărilor haosului („a caosului vale“, *Feciorul de împărat fără de stea*, „sure văi de chaos“, *Serisoarea I*, „cîmpii de caos“, *Memento mori*) este compensată de bogăţia semnificaţiilor sale contrastante : *chaos lumesc* (*Mortua est*), *chaosul luminos*, astral al morţii (*Mortua est*, *La moartea lui Neamţu*), *chaosul străbun* din care au apărut lumile şi cel final — „sicriu“ al lor, în care vor cădea sistemele solare (*Mureşanu. Tablou dramatic, Feciorul de împărat fără de stea, Memento mori*), *haosul uitării* în care „aleargă orele“ (*Scrisoarea V*), *haosul sufletesc* (*Amicului F. I.*).

Cosmosul și haosul, continuul spațiu-timp și non-existența sînt reunite într-o viziune de o rară concentrare expresivă în lirica lumii.

Sîmbure, colț, germene, sămînță realizează o serie de sinonime, sugerînd impulsul primordial, ce a (dez-) organizat haosul, esența existențială, latența infinită, infimul calitativ (*un sîmbure*, mișcîndu-se rebel în haos, a nimicit eterna pace, *Decebal*; *sîmburul luminii* este dătător de viață, *Rugăciunea unui dac*; mișcarea primă a fost *colțul vieții*, *Ca o făclie...*; *sîmburele vieții* este egoismul, *Cezara*; *colțul vieții* este răul, în sămînța dulce a răului sălășluiește puterea de viață, *Andrei Mureșanu*. Tablou dramatic; *sîmburul lumii* este dorința, *Împărat și proletar*; *sîmburele crud* al morții e în viață, *Memento mori*; *germenii* căderii sînt în mărire, *Memento mori*; trecutul și viitorul sînt în sufletul uman ca pădurea într-un *sîmbure* de ghindă, *Sărmanul Dionis*; în inimă sunt *semințe de mărire*, *Memento mori*; în inima oricărui roman e *un sîmbur de tărie*, *Decebal*; o sămînță de adevăr cuprinde orice gînd original, în cărțile vechi sînt *semințe de lumină*", *Archaeus*).

Numeroase reprezentări imagistice trimit astfel — subteran — la motivul labirintic, prin conotații implicite (împletitura, întretăierea de linii și cercuri, cu rol destinic, construcția izolată și închisă etc.).

Întreșeserea luminii cu umbra, datorată filtrajului realizat de nori sau de frunze, este redată prin metafora cu certe iradiații simbolice — *mreajă*. *Mreaja argintoasă* prin care se întrevede doma selenară sau perdelele, *mreje lungi de aur rumân*, ce acoperă ferestrele palatului solar sînt reprezentări semnificative în sistemul imagistic eminescian. Determinantele mrejei se orînduiesc sub semnul unor principii opuse : *acvaticul* — *piricul*, *selenarul* — *solarul*, *argintul* — *aurul*.

Prin opoziții este definită lucrarea seductivă a luceafărului asupra Cătălinei, și aceasta nu numai prin întruchipările sale succesive, ci și prin răsfrîngerea astralei lumini în odaia fetei — *mreaja țesută cu reci scînteii* este de văpaie :

Și pas cu pas pe urma ei

Alunecă-n odaie,

Țesînd cu recile-i scînteii

O mreajă de văpaie.

Imaginea este încadrabilă în plan vizual, dar ea acționează și la un nivel mai adânc al sensului, funcționalitate confirmată ulterior de desfășurarea poetică.

Suprema ademenire pe care a închipuit-o, în timpuri străvechi, omenirea, — cântecul sirenei, — reprezintă, la modul simbolic, forța persuasivă exercitată de societate, asupra celui neprevenit de efemeritatea rolului său în piesă. *Mrejele lucii* ce îi cuprind pe cei ademeniți, *vîrtejurile* ce îi sorb pe neștiutori reprezintă figuri esențiale :

Cu un cântec de sirenă,
Lumea-ntinde lucii mreje ;
Ca să schimbe-actorii-n scenă,
Te momeste în vîrteje ;
Tu pe-alături te strecoară,
Nu băga nici chiar de seamă,
Din cărarea ta afară
De te-ndeamnă, de te cheamă
(Glossă).

Agentul țeserii mrejei este, uneori, *păianjenul vrăjit*, iar pînza-i separatoare reprezintă scutul diafan ce ocrotește, incert, liniștea fetei de împărat :

Iar de sus pîn-în podele un painjăn prins de vrajă
A țesut subțire pînză străvezie ca o mreajă ;
Tremurînd ea licurește și se pare a se rumpe,
Încărcată de o bură, de un colb de pietre scumpe.
După pînza de painjăn doarme fata de-mpărat
(Călin).

sau el este *păianjenul de smarald*, a cărui pînză diamantină unește între ei arborii sau malurile rîului argintos printr-un „ușure pod“ :

Dintr-un arbore într-altul mreje lungi diamantine
Vioriu sclipesc suspinse într-a lunii dulci lumine,
Rar și diafan țesute de painjeni de smarald —
Pe cînd greieri, ca orologii, răgușit prin iarbă sună,
De pe-un vîrf de arbor mîndru țes în nopțile cu lună
Pod de pînză diamantină peste argintosul rîu,
Și cît ține podul mîndru, printre pînza-i diafană,
Luna rîul îl ajunge și oglinda lui cea plană
Ca-ntr-o mîndră feerie strălucește vioriu
(Memento mori).

Simbolismul păienjenișului (format din cercuri concentrice și raze) se întâlnește, în textul eminescian, cu cel al firului și al cercului („cercuri ce se tăiau încît părea un ghem de fire roș sau painjiniș zugrăvit cu sînge“, *Sărmanul Dionis*).

Semnificația destinică a țeserii este prezentă în următorul context metaforizant :

Să mai privesc o dată cîmpla-nfloritoare,
Ce zilele-mi copile și albe le-a țesut

(*Din străinătate*).

Chiar atunci cînd, aparent, imaginile se integrează numai sferei reprezentărilor iconice — norii *urzesc* pe lac o umbră fină ; mazăricea țese păturile ei de flori asupra întregii vegetații ; ramurile *se-ntrețes*, crengile *se împletesc* deasupra fluviului — infiltrațiile simbolice contextuale sînt evidente : fiindcă lacul „e vrăjit“ de un cuvînt al Sfintei Miercuri, iar luxurianta vegetație își extinde ramificațiile pe mirifica insulă, plasată sub semnul farmecului, a lui Euthanasius sau în „raiul vechi al Daciei“.

Expresie simbolică a unui proces în curs de desfășurare, *toarcerea* este, nu rareori, o reprezentare dinamică a devenirii lăuntrice, a făuririi destinului interior pe calea inteligenței sau, cel mai ades, a imaginației (în gînd *se toarce* firul duioaselor povești, gîndurile *torc* un vis), reprezentare a consumării existenței (bătrîna moarte *toarce* gîndul ei în nefinit).

Tortul, pînza, firul, produsul acestor activități, sînt figuri des întîlnite. Lor li se adaugă, *ghemul, funia*, rezultate ale răsucirii și împletirii firului⁸. Pînzele argintii ale cerului, pînzăriile de-azur ale mării reprezintă imagini obișnuite ale poeziei.

Ființarea poetică în regim fantastic determină și percepția sonoră a unui tors enigmatic :

Cînd torsul s-aude l-al vrăjilor caier
Argint e pe ape și aur în aer

(*Mortua est*).

Opusă țeserii, *ruperea* introduce momentul de dezordine, de distrugere a fostei structuri, uneori, în avantajul uneia noi (voinicul rupe pînza de păianjen după care doarme fata de împărat, florile nu țes, ci rup, într-o paradoxală șezătoare, tortul păianjenului, tortul vieții se rupe, voalul norilor rupt în funii este împletit în scară).

Gratiile, zăbrelile (rezultat al unei „împletituri“) garantează certitudinea interiorului, fiind un semn de interdicție — chiar dacă, uneori, doar vremelnică — a oricărei comunicări și comu-

niuni între cele două lumi : de afară și dinăuntru castelului, casei, spațiu închis ce ocrotește, în general, principiul feminin (eroul fiind cel care privește de afară, prin ele, în interior) :

Mantaua lui neagră în lună s-a-ntins

De pare-o perdea în fereastă

Și gratii de fier a lui mînă-a cuprins

Uitindu-se-n sala cea vastă

(Eco).

Pe aceeași ulicioară

Bate luna în ferești,

Numai tu de după gratii

Vecinic nu te mai ivești

(Pe aceeași ulicioară).

După gratii de fereastră o copilă el zări

Ce-i zîmbește mlădioasă ca o creangă de alun

(Scrisoarea III).

Chiar nenumită, imaginea realizată de filtrajul revărsării selenare prin *gratii* reprezintă o *mreață* țesută din lumini și umbre :

Ci prin flori întrețesute, printre gratii luna moale

Sficioasă și smerită și-au vărsat razele sale ;

Unde-ajung par vărute zid, podele, ca de cridă,

Pe-unde nu — părea că umbra cu cărbune-i zugrăvită

(Călin).

Pe podele reci de cărămidă umedă a temniței se desemnau în fișii crucișate gratiile de fier din fereastra înaltă și boltită, luna-nota pe nouri fugitori cari purtau corpul ei de aur" ... Luna se strecura încet și umbrele zăbrelelor și a stîlpului se mutau din ce în ce pe podeaua umedă și pe murul sur (*Iconostas și fragmentarium*).

Gestul *rupeii* („Așezînd genunchiu și mînă cînd pe-un colț cînd pe alt colț / Au ajuns să rupă gratii ruginite-a unei bolti“, Călin) reprezintă expresia simbolică a înlăturării obstacolelor care blochează accesul în lumea de dincolo de pragul ferestrei. Determinativul *ruginite* al termenului *gratii* sugerează micșorarea rezistenței opuse virtualelor agresiuni ale exteriorului.

Grilajul ocrotește și grădina „în floare“ a castelului : „Merse în fața unui palat vechi, zidit într-un frumos stil maur, înaintea

căruia se-ntindea o grădină de pomi în floare, înconjurată de un grilagiu de fier cu vîrfuri aurite . . .” (*Avatarii faraonului Tlă*).

Lăsarea perdelelor („Cu perdelele lăsate / Șed la masa mea de brad“, *Singurătate*) reprezintă un semn al concentrării valorilor interioare, opacizarea transparenței fenestrale nepermițînd nici o pierdere de energie lăuntrică sau vreun influx de forțe de afară. Dimpotrivă, tragerea lor într-o parte, („Căci perdelele-ntr-o parte cînd le dai și în odaie / Luna varsă peste toate voluptoasa ei văpaie“, *Scrisoarea I*) semnifică ieșirea din reclusiune, expunere la iradiațiile universale, adeziune la cosmic.

Alături de alte imagini ale destrămării, spargerea ferestrelor („Și prin ferestre sparte, prin uși țiuie vîntul“, *Melancolie*) contribuie la realizarea expresiei simbolice a degradării, a soluției sinelui în spațiul interiorității.

Semnificația iradiază din interior spre exterior, cînd spațiul închis, devenit sacru, adăpostește chipul suav al supremului idol :

Apari să dai lumină arcatelor ferești

Să văz în templu-i zina cu farmece cerești

(*Apari să dai lumină*).

Sentimentul acut al devenirii determină exaltarea a tot ceea ce este plasat sub semnul timpului, dorința de captare a reverberațiilor momentului, de eternizare a formelor de manifestare a clipei putînd fi ușor recunoscută în poezie. *Poarta mausoleului* ceresc ce se deschide printre nouri, coloanele, stîlpii de nori, halele albastre, înstelatele bolți, domele multicolore de neguri argintii în care intră cuvioase cîrduri de stele, monastirea albă a lunii, ale cărei cupole sînt închegate parcă din umbră verde și argint topit, castelele soarelui (metaforele aparțin poemelor *Melancolie*, *Ecó* și *Memento mori*) — sînt reprezentări ce realizează viziunea unei arhitectonici a spațiului celest. Astfel, construcției efemer-închegate din substanța, aparent imaterială, a norilor, îi sînt consacrate numeroase versuri :

Dar un nor pe ceruri negre se înalță și se-ncheagă,
Se formează,-ncremenește și devine-o domă-ntreagă,
Plin de umbra de colonne ce-l înconjură-mprejur,
Prin colonnele-i mărețe trece cîte-o rază mată.
A lui cúpolă boltită e cu-argint înconjurată,
Pe arcatele-i ferestre sunt perdele de azur.

(*Memento mori*).

Doresc ca să intru cu luna
În dome de nouri ce pier —
Doresc cu popoare de stele
Să merg drumul mare din cer
(Ecó).

Portalele, halele înalte-adânce, albastre sau sure ale mării, mîndrele palate de safir sau de mărgean cu splendide bolti din adîncuri oceanice reprezintă imaginea „în oglindă” a castelelor cerești, replica lor abisală (metafore ale poemelor Memento mori și Luceafărul).

În lumea gîndului și a visării se înaltă *castele de cugetări (Feciorul de împărat fără de stea)*, iar zîna-poezie sălășluiește în maiestuoase *palate de diamant*, cu săli umplute c-un aer de aur în care plutesc visurile, umbre de argint. (*Geniu pustiu*, text afe-rent).

Intrarea în imaginar are loc tot printr-o *poartă*, deschisă cu chei de aur, și prin vraja vorbelor unui posomorît basm :

Cînd posomorîtul basmu — vechea secolilor strajă —
Îmi deschide cu chei de-aur și cu-a vorbelor lui vrajă
Poarta naltă de la templul unde secolii se torc —
Eu sub arcurile negre, cu stîlpi nalți suiți în stele,
Ascultînd cu adîncime glasul gîndurilor mele,
Urișa roat-a vremii înapoi eu o întorc.
Și privesc...

(*Memento mori*).

Imaginea *raclei* intensifică, pînă la paroxism, impresia creată de spațiul închis, ea devenind un simbol al tuturor structurilor închise. De la presentimentul oniric al propriului sfîrșit, des exprimat în poezie, în această formă funerară, de la evocarea piramidelor — uriașe morminte faraonice și pînă la închipuirea întregului univers ca o imensă raclă este o mare distanță de cugetare :

O raclă mare-i lumea

(*Demonism*).

Univers în univers, închidere în închidere, din absența putinței de comunicare și comuniune, spațiul imaginar al geniului durează — în și prin creație — și după moartea trupului — supremă compensație a unei vieți lipsite de „paza unei stele” :

Că dincolo de groapă imperiu n-ai o lume,
De asta ție n-are de ce să-ți pară rău ;
A geniului imperiu : gîndirea lui — anume ;

A sufletului spațiu e însuși el. Ca griu
Vei sămăna în ceruri a gândurilor sume
Și atunci realizate vor fi, vor sta mereu.

[...]

Cînd mintea va cuprinde viața ta lumească,
Cînd corpul tău cădea-va de vreme risipit,
Vei coborî tu singur în viața-ți sufletească,
Și vei dura în spațiu-i stelos nemărginit :

(Feciorul de împărat fără de stea).

Asemenea picăturii de rouă ce absoarbe în grăuntele-i uim
toată lumina lumii, geniul cuprinde în el, în viziune emines-
ciană, întreg universul, fiind, la rîndu-i, pretutindeni prezent,
în cosmosul gândurilor sale.

SUB SEMNUL ARDERII

„Atuncea focu-mi spune povestea-ă
mai frumoasă
Din el o aud astfel cum voi să o aud”
(Cînd crivățul cu iarna...)

Imaginea focului din cămin reprezintă un nucleu poetizant al creației în polifonia imaginarului eminescian. Izolarea de agresiunile lumii de afară într-un interior iluminat de flacăra căminului semnifică ieșirea din prezent și alunecarea în timpul elastic al ficțiunii. Instabilitatea pereii, realitatea fluidă a văpăii favorizează aventura imaginației evadată din chingile ireversibilității. Unde ale amintirii, irizații onirice, peisaje înălțate de iluzie se interferează și armonizează într-o simfonizare a impresiilor sub bagheta focului.

Arderea *potolită și vînată* din cămin, *pîlpîirea* în sobă a focului, privite din locul „de observație” al visătorului solitar — sofa roșie, masa de brad, sau jețul, — produc iluminarea interioară trezind virtuțile contemplației, dar suscitînd și energiile creativității.¹

Într-un proiect de piesă (*Amor pierdut. Viață pierdută. Emi*), eroina își exprimă predilecția pentru reclusiunea în climatul unui interior confortabil, prielnic transpunerii în trecutul nației :

Să-ți spun, Mie... nu-mi place Italia ca... Bucovina. Tata are o casă-n Suceava... față-n față cu acele ruine negre, ce se zice a fi fost castelul Domnilor Moldovei...

O, mi place să stau viața mea toată să privesc acele ruine... Noaptea... iarna ... într-o cameră caldă, caldă... să stau la fereastră, să privesc ruinele cele ninse, albe ca argintul, luna galbenă fugind prin nourii negri... iar umbrele acelor nori aruncate pe zăpadă pîrînd a fi umbrele străbunilor. Apoi să las perdeaua-n jos și, la lumina focului, să

citesc povești bătrâne și să-mi adorm mintea mea de copil nebun cu istoriile cronicelor colbăite ale tată-meu. Vezi tu, aceea viață mi-ar plăce...

Văpaia stimulează dar și relaxează gândirea în momentele de impas : stăpînit de gândul cuceririi Lillei, Angelo „se uită mult în fața ei apoi se-ntoarse și se uită în jăratic“ ; rănită de trădarea lui Angelo, Cezara se pune în fața căminului „și se uită multă vreme în ultimele urme a jăratecului“ (*Avatarii faraonului Tlă*) ; ea trezește dar și consumă amintirile : Nour aruncă în foc tot ceea ce îi amintește de Poesis, iar naratorul pune în flăcările căminului scrisoarea de la Nour, în care acesta își exprimă presimțirea unei morți apropiate (*Geniu pustiu*).

Sanctuar al văpăii devine căminul în spațiul iubirii, participînd la inițierea prin ardere. Efluviu caloric și aură luminoasă, flama conține, prin metamorfozele și dinamica sa sinuoasă, avertismentul efemerității.

Clarobscurul camerei încălzite și luminate numai de „razele roșii ale jăraticului din cămin“ le permite Mariei și lui Dionis retrăirea primei lor întâlniri adevărate, „eternă întoarcere“ la momentul astral al simțirii lor (*Sărmanul Dionis*).

Protagonist al primei scene de amor dintre Poesis și Nour, căminul acționează, prin influxurile calorice cu efect adormitor, asupra eroinei, inducînd în ea o stare de pasivitate : intrînd în atmosfera odăii impregnate de căldura molesitoare pe care o degajă focul, ea este cuprinsă de „un fel de slăbiciune molatecă“, mișcările ei sînt „ca adormite“, ea cade apoi într-o „visărie molatecă și somnolentă“.

Iradiația luminii roșietice a flăcării asupra feței și frunții ei palide participă la producerea lucrării seductive, așa precum lumina selenară, poleind-o pe Cezara, i-a conferit acesteia farmecul dorit de Ieronim. Însemnată de văpaie, cu „fața roșită de căldură“, Poesis se trezește din visare, pentru a convoca complicitatea muzicii, afină — prin armonie — cu vibrațiile interiorității.

În Nour, focul trezește energii pasionale, contaminîndu-l cu puterile sale active — ochii lui „se aprind“ de-o dorință nemărginită și nentăleasă“, privirea lui e „un foc“.

Martor și actant în scenariul iubirii lor, focul se transformă în factor distrugător o dată cu încălcarea stărilor acestui moment, mistuind existența eroinei și pustiind viața lui Nour. Ruperea, de către Poesis, a crinului palid din fereastră, ce sta „ca o copilă înamorată și strălucit ca argintul“, și oferirea sa lui Nour, în momentul întoarcerii acasă a tatălui ei, se dovedește a fi o

situație cu certe iradiații simbolice. Sacrificiul florii marcate de culoarea văpăii este zadarnic. Pentru că nici sărutarea *arzîndă* a lui Poesis, nici sărutarea *de foc* a lui Nour, depuse pe *albul* de argint al potirului ce se *roșește*, nu sînt eterne, într-un tragic traseu dedalic al simțirii și împrejurărilor.

Focul aceluiași cămin care a protejat iubirea tinerilor o va ucide, prin emanațiile sale otrăvitoare, pe Poesis, în timpul intonării melodiei care a vrăjit sufletele — în extaz — ale celor doi îndrăgostiți. Moartea pe care și-a ales-o Nour, dar care l-a crutat pe el, o mistuie pe Poesis, într-un paralelism și o antiteză semnificativă a destinului.

De două ori, fantasma nebuniei, ce îl pîndește pe Nour, ia chipul arderii infernale (la năruirea speranțelor de fericire cu Poesis și în momentul cînd, înfrîngîndu-și pasivitatea, el se decide să-l urmeze pe Ioan în luptă). „Roșiile limbe de balaur“ ale focului ce „lingușesc“ gîtul căminului par a mistui visurile lui Nour, care deslușește în jocul absurd al flăcărilor, metafora propriei vieți :

Lîngă cămin erau lemne multe și risipite. Le trîntii în sobă și *aprinsei un foc cumplit*, trăsei o mică sofă roșie față cu focul, cu cugătarea decisivă de-a astupa soba nainte de-a *se potoli focul*, astfel încît să mă *sinucid cu carbon*. Am stins lumînarea și m-am pus în fața flăcărilor ce *lingușeau gîtul căminului cu roșii limbe de balaur*. Privind în flăcări, cu picioarele întinse și cu capul pe piept, viața mea toată mi se părea un fantastic vis de nebun, fără înțeles și fără țintă, în *limbile de flăcări* vedeam pare-că *arzînd* toate cugetările mele, zilele mele, visele mele de fericire. Cînd *focul* nu mai era decît o *grămadă mare de cărbuni acoperită cu flacăre vinete*, atunci astupai soba și, așezîndu-mă în fața zgurei, îmi închisei ochii spre a adormi de moarte. Vîntul urla afară cumplit și ploaia cădea mărunță și rece pe geamurile ferestrei...

În celălalt moment critic al existenței, care încheie, de fapt, durata începută de primul, cărbunii de pe vatră i se par a fi „roși ochi de demoni“, iar în *fumul verde* ce se înalță el pare a distinge „fluturînd părul despletit și sur a unei furii crîncene“. Cînd decizia de a pleca la luptă este definitiv luată și concretizată în transformarea, prin cioplire, a coasei în lance, vreascurile aruncate în foc „încep să trosnească vesel și să arunce scînteii cu pară“. Arderea se consumă, în același registru, și în același ritm, cu afectivitatea.

Eminescu continuă povestirea lui Ieronim și a Cezarei sale, în ms. 2255, într-o variantă parțială a nuvelei (*Cezara*). Cît timp

cei doi tineri, lipsiți de conștiință oricărei vine, colindă insula ca pe o grădină a Edenului, reeditînd „acea istorie antică, zilele întîie ale traiului din paradis“, jăratul din cămin luminează „cu limbi albăstruie“ basorelieful reprezentîndu-i pe Adam și Eva. Cînd ochii Cezarei cad pe celelalte două sculpturi ale lui Euthanasius, luminate de răsfrîngerile flăcării din cămin — *Venus și Adonis, Aurora și Orion*, sculpturi în care creatorul a dorit să reprezinte „agresiunea inocenței femeiești“, interiorul eroinei se metamorfozează, iar insula își pierde pretinsul caracter paradisiac. Prin orientarea luminii sale, focul reliefează sau anticipează trăirea unor semnificații propuse de vechiul locuitor al insulei — rămas „nepereche“ — venerabilul Euthanasius.

Nuvela este continuată și în manuscrisul 2284, intitulat *Moartea Cezarei*. Imaginea focului amăgitor (semen al luminos lipsit de căldură) o va ucide pe Cezara, în acest proiect de final, rămas nepublicat, al nuvelei.

Imaginea *focului din depărtare* este percepută și interpretată diferit de Cezara și de Ieronim. Cezarei, revenită în mîinș-tirea de pe țărm în așteptarea copilului dorit, i se pare că focul aprins în zare emite semnale ale chemării de pe insulă. Reprezentarea văpăii, în receptarea eroinei, se interferează cu imă-gistica fulgerelor :

Ea s-apropie de fereastă. Era o vreme cumplită afară. Nouri se grămădeau negri pe cer, *rupți de fulgere* ;

dar deodată ea văzu *un foc aprins* ;

Dumnezeule, gîndi ea spăimîntată. Ieronim *a aprins focul* și în această noapte ;

Focul ardea din ce în ce mai mare și cu constanță ;

insula nu se vedea, dar *focul ardea mereu ca un punct de jărat* pe mare ;

Ea se dezbracă și s-aruncă în mare ca s-ajungă *punctul luminos* ;

Ea-nota mereu, mereu, dar părea a sta pe loc, cel puțin *jăratecul* se ținea în aceeași depărtare ;

un întunerec ca smoala acoperea cerul, numai din cînd în cînd se smulgea cîte o *scînteie de fulger din nouri* ... ;

era deja aproape de *jărat*... cînd ... cînd văzu că *jăratecul* plutea pe apă ;

atunci cunoscă că e un foc pe-o luntre în mijlocul mării ;

În momentul în care strigă, *jăratecul* se stinse ;

Un *fulger cumplit* încruși noaptea-ntreagă — atunci ea zări ca zece pași departe o luntre neagră și-n ea, stînd drept în picioare, cu fața adîncă, aspră, neîmpăcată, — Castelmare. Atunci înțelese totul. Ea străvăzu într-un moment toată starea ei cumplită și leșină — pentru a nu se mai trezi niciodată.

Se produce, în acest fragment, o interesantă întretesere a imaginilor arderii. Fulgerele o atrag pe Cezara spre geam, de unde zărește flacăra de pe mare ; în timpul dedalicului înot nocturn, cînd talazurile o azvîrleau, „ca pe o frunză“, „dintr-un roi de spume într-altul“, *scînteile de fulger* nu iluminează insula ; la lumina unui *fulger cumplit* îl vede ea pe Castelmare, logodnicul odios. Astfel, focul cerului participă, parcă, la pedepsirea Cezarei, care nu va mai atinge a doua oară insula, după ce, la lumina văpăii din cămin, ochii ei au părăsit imaginea lui Adam și a Evei pentru a poposi asupra sculpturilor — ațîțătoare — ce au stîrnit în ea „agresivitatea inocenței“.

În Ieronim, ce zărește, de pe insulă, numai din întîmplare, *focul plutitor*, și care percepe deci și interpretează corect semnificația luminii, se trezește sentimentul ireparabilului. *Focul stabil*, salvator, pe care îl aprinde pe țărm, se opune *parei fugitoare*, ucigașe.

Termenii din cîmpul stilistic al arderii se încarcă, de acum înainte, de valori figurate. *Ca un fulger* îi apare lui Ieronim intuiția realității, el descarcă — *un fulger*, în pieptul lui Castelmare. *Făclia aprinsă* în luntre pentru a o căuta pe Cezara în nemărginirea mării și *focul aprins* în peșteră, pentru a o readuce la viață, sînt ultimele elemente ale unei văpăi exterioare.

O dată cu conștiința morții Cezarei, arderea se interiorizează, mistuind — în flăcările și fulgerele ei — rațiunea și existența lui Ieronim :

Deodată ochii lui se oțărîră... Dinții începură a-i clănțâni ca de friguri... el se temea — se temea de el însuși — de păreți, își întinse mîna spre cadavru... părea c-aude vuiet de glasuri multe, părea că o mîină-i apasă pieptul, el răsufă, dar răsufă parcă *aer fierbinte* care-i ardea *plăminii*, se ridică lung în picioare, își ridică umerii cu spaimă — părul i se sburli în cap și nările i se înflase — *tablouri de foc îi ardeau mîntea*, vedea *fulgere*, tot *fulgere* — parcă tot creierul îi era *ars* — el începu să ridă cu hohot și căzu la pămînt.

Semantismul întregului fragment este plasat sub dominanta arderii. Interpretînd în sensul dorit de Castelmare mesajul flăcării din depărtare, Cezara devine o pradă a mării. Ea, a cărei viață a fost o continuă ardere, se stinge, precum o făclie, în valurile ce îi mîngîiaseră de atîtea ori trupul, cînd, în luptă cu bătrînul ocean, se lăsa „îmbrătoșărei sale zgomotoase”. Amplificată, pînă la dimensiuni paroxistice, de rezonatorul naturii dezlănțuite, gelozia fostului logodnic își împlinește proiectul funest.

Specificul viziunii ignice este realizat de o densă constelație stilistică a arderii, reprezentată prin straturi succesive și interpenetrante de imagini : *focul ceresc* — *fulgerele* ce iluminează în „fantasticitatea” lor scene din spectacolul de apocalips, *flacăra amăgitoare și criminală* a lui Castelmare (fals „fir al Ariadnei”), *văpaia salvatoare* aprinsă de Ieronim, *combustia interioară* ce îi mistuie existența.

Nu trebuie însă uitat faptul că Eminescu a renunțat la această încheiere, lăsînd nuvelei un final deschis. (Insula rămîne, în versiunea publicată, mai degrabă o seductivă capcană labirintică, decît rai din care ești alungat.) Atît în *Geniu pustiu* cît și în finalul nepublicat al *Cezarei*, Eros și Thanatos se întîlnesc în simbolul văpăii.

Logosul focului producător de noi semnificații este evocat într-o postumă de tinerețe. Fantezia ascultătorului, care nu este singur, este orientată atît de poveștile spuse de fete, în șezătoare, cît și de glasul ignic al *v e t r e i* :

Cînd crivățul cu iarna din nord vine în spate
Și mătură cu-aripe-i cîmpii întinse late,
Cînd lanuri de-argint luciu pe țară se aștern,
Vîntur scutur aripe, zăpadă norii cern...

*Îmi place-atuncea-n scaun să stau în drept de vatră,
S-aud cînii sub garduri că scheaună și latră,
Jăraticul să-l potol, să-l sfarm cu lunge clești,
Să cuget basme mîndre, poetice povești.*

*Pe jos să șadă fete pe țolul așternut,
Să scarmene cu mîna lînă, cu gura glume,
Iar eu s-ascult pe gînduri și să mă uit de lume,
Cu mintea s-umblu drumul poveștilor ce-aud.*

*Orlogiul să sune — un greier amorțit
Și cald să treacă focul prin vinele-mi distinse,
Să văd roze de aur și sărutări aprinse,
In vreascuri, ce-n foc puse trosnesc des risipit,
Ca vorba unei babe măruntă, țânduroasă.*

*Atuncea focu-mi spune poveste-a mai frumoasă.
Din el o aud astfel cum voi să o aud
Ș-amestec celelalte cu glasul-i pîlpîit ;
Și mîndru-acest amestec gîndirea-mi o descoasă,
O-nșiră apoi iarăși cum dînsa a voit.*

*Astfel, gîndirea-nșiră o mie de mărgele —
Un șir întins și luciu dar fără de sfîrșit —
Somnul m-apucă-n brațe prin gîndurile mele
Și-n somn mă mai urmează a lor blînd glas uimit
(Cînd crivățul cu iarna...).*

Apropierea de focul vetrei (simbol și al relațiilor sociale) și impregnarea interiorității cu valorile sale semnifică deschidere comprehensivă față de codul comunicativ al flăcării, capacitatea de receptare a energiei sale fabulatorii, dar și posibilitate de proiecție, în jocul parei, a propriilor viziuni.

Sub semnul focului se desfășoară isprăvile lui Călin Nebunul din poemul de inspirație folclorică cu același nume. De la început, se trădează, de către autor, într-un registru de preciație, afinitatea personajului cu elementele combustiei :

Cîtu-i ziua șade-n vatră și se joacă în cenușă.

Cenușăreasă masculină, Călin *cel prost, șui, tont, uituc*, cu *minte scurtă*, își dezvăluie adevărata identitate, devenind eroul *mehenghi, viclean, năzdrăvan, vestit*, prin acțiunile săvârșite în răstimpurile și spațiile parcurse între *vetrele de popas*, în drumul căutării celor trei fete de împărat răpite de zmei.

Între stingerea — primejdioasă pentru el — a primului foc de popas și reaprinderea lui, croul străbate un întreg parcurs al „năzdrăvăniei“, al excepționalului de tip miraculos : înfrânge temporalitatea, oprind transformarea viitorului în prezent și trecut, prin legarea lui De-cu-sară, Miez-de-noapte și Zori-de-ziua, trăiește aventura în împărăția lui Roș împărat, ucigând pe cei doisprezece zmei, întâlnește tot la un foc. Cele două focuri — cel aprins împreună cu frații și acela al zmeilor — constituie așadar stimulii acțiunilor prin care Călin *devine* ceea ce *este*.

După intervalul reprezentat de episodul situat între stingerea și reaprinderea primului foc, se reînnoadă firul acțiunii principale, Călin străbătând cele trei păduri — de aramă, de argint și de aur — întru căutarea și salvarea celor trei fete de împărat. După reușita întreprinderii sale, un nou foc este aprins, la lumina căruia Călin le povestește fraților isprăvile și mărturisește hotărârea de a se însura cu fata mijlocie a împăratului. Acest foc este cel al împlinirii prin iubire dar și al perfidiei fraterne. Ultimul foc își răsfîrînge îndelung văpaia asupra obiectelor și chipurilor din jur — preludiu al vinovăției fraților și chinurilor — de șapte ani — ale lui Călin și ale miresei sale :

Și la margine de codru ei *aprend o focărie*
Intr-o groapă cu cenușă... de juca trandafirie
 Colibioara cea de trestii cu ușița-i răzimată,
 Împletită din răchită, cu curmei de tei legată.
 La o ploscă de vin roșu stînd de vorbă bucuroși,
Parcă-i zugrăvește focul cu răsfrîngerile-i roși,
 Deasupra ceru-i negru, pe-ntinsori de catifea
 Sunt cusute-n umed aur ici o stea, colo o stea
 Și așa *senin e focul*, cît le numeri păru-n barbă,
 Bătătura cea din țoale, pe cărări fire de iarbă,
 Și ca merele de roșii *stau fetițele-n văpaie*,
 Două-s oacheșe ca sara, mijlocia e bălaie.

Ritualul focului este exprimat, în poem, printr-o bogată serie de sinonime frazeologice :

„a scoate amnarul, cremene și iască, a ațîța focul“

„a aprinde focul“

„a aprinde o focărie“

„a păzi focul“

„a nu lăsa să se potoale“

„a pune vreascuri pe foc“

„a arde un foc avan“

„a se stinge jăratecul“

„a se stinge focul“

„a se acoperi focul cu spuză“

„a lua tăciuni într-un hîrb plin de funingini și cărbuni într-o lulea“.

Dacă primul foc a fost aprins cu amnar și cremene, aventura lui Călin în căutarea tăciunilor și a cărbunilor se dovedește a fi absurdă, uneltele „ignigene“ stîndu-i la „imediată“ îndemînă.

În cenușa vetrei, împăratul Roș are un cățel și un cocoș — strajă împotriva duhurilor necurate, care ar vrea să pătrundă în cetățuie, se plîng zmeii lui Călin (tot așa precum în cenușa vetrei, în sala cea mare din castelul Genarului, veghează un motan cu șapte capete care își anunță prin urlete stăpînul plecat la vînătoare de ivirea vreunei primejdii, *Făt-Frumos din lacrimă*). Pe vatra sură, în cenușă, se coc două turte, în candelă arde o lumină „cît un sîmbure de mac“, un roș opaiț luminează *negru* bordeiul nevestei lui Călin ajunsă în condiția lui inițială.

Dar văpaia este prezentă și altfel în poem, și anume, în forma *piricului metaforizant*.

Fetele sînt răpite „în nori hrăniți de fulger și prin rîuri de scînteii“, ochii primului zmeu ucis de Călin sînt „de jăratice“, în pădurea de aramă „Luminează luna-n ceruri ca un foc pe-o mare vatră“ ; fața țiganului bucătar care vrea să se însoare cu fata lui Roș împărat drept recompensă pentru mincinoasa ucidere a zmeilor este numai *scrum*.

În lupta dintre Călin și zmeul pădurii de aur, are loc metamorfozarea combatanților în flăcări. Cea mai densă reprezentare metaforică a văpăii apare în această descriere :

Măi Căline,

Nu s-alege-ntre noi lupta, ci-ostenim așa, vezi bine,

Da m-oi face-o *pară roșă* și te-i face-o *pară verde*

Ș-om lupta pîn' din noi unul *se va stinge* și s-a pierde.

Pară roșă este zmeul, *pară verde* e Călin

Și în galben întuneric ei se luptă cu venin.

Se-înfășoară, se desfășur, mestecînd *a lor văpaie*,

Fulgerînd umbra din codri cu *a flacărei bătaie*,

Joacă-n juru-le dumbrava cînd în umbră *purpurie*,

Cînd încremenește parcă într-o brum-adînc-verzie,

Cînd în dungi *înlăcărare*, bolți, cărări în jur se casc,

Sub *lumini de curcubeie* repezi ce *se sting* cum nasc,

Fîlfie ca două *candeli*, obosiți se-nvîrt, se-ncaier

Și aproape-aproape stinse s-urmăresc jucînd prin aer,

Scoțînd *limbe ascuțite* ca să-nghimpe pe cealaltă,

Ei jucan prin crengi înalte, pîntre trestie pe baltă,

Balta tremură adîncă, somnoroș și lin sclipește,

Azvirînd întunecată cîte-o muscă, cîte-un pește

Către *flamele-ostenite* ... Pește ei deodată zboară

Ca o pată de cerneală-n noaptea aurită-o cioară.

Zice zmeul : — Moaie, cioară, aripa-ți în apă, *stinge*

Flacăra cea verde care nu-s în stare a o-nvinge.

— Împărate preanălțate, moaie-ți aripa în apă —

Zice-atunci Călin — și *stinge flacăra roșă*, mă scapă.

Iară cioara, cumu-i cioara, cum aude că o urcă,

Nici una nici două, iute se coboară, nu se-ncurcă

Și lăsînd din bot să-i cadă două picături de apă,

Potolește para roșă ce tresare, fuge, crapă.

Și cu botul o ciupește, curge sînge ca fier roș,

Încît lacul cel albastru e-ncrușit ca vinul roș.

Impresionează aglomerația termenilor (substantive și adjective) ce se înscriu în cîmpul stilistic al arderii (*pară roșă, verde, văpaie, bătaia flăcării, dungi înlăcărare, lumini de curcubeie, umbra purpurie, candelile, flame*) și cantitatea verbelor sugerînd dinamismul luptei (*a se lupta, a se înfășura, a se desfășura, a mesteca, a fulgera, a se stinge, a se naște, a filfii, a se învîrți, a se încăiera, a se urmări, a juca, a scoate limbe ascuțite, a înghimpa, a tresări, a fugi, a crăpa*).

Astfel, în periplul dedalic dintre vetrele de popas și nu printr-un traseu linear care să-l conducă direct la țintă, își împlinește Călin destinul situat sub semnul arderii.

În poezie, sînt evocate focurile aprinse de străjerii romani pe culmi de munte, după înfrîngerea dacilor :

Se constelă sara. Ziua a fugit în lumea mării
 Și pe culmile de munte focuri au aprins străjerii ;
 Ca și pete mari de aur-n-umbra văilor adînci,
 Ele par suspinse-n nour. Lîngă foc străjerii-aruncă
 Pe pereții suri de piatră umbra lor fantastic-lungă.
 Ale focurilor raze cearcă neguri să străbată
 Și de dunge de lumină umbra văii e tăiată,
 Cari trec pe întunerice riuri și izvoare-albind ;
 Luminînd în ochi de codri, scăpărînd pe repezi unde

(*Memento mori*),

iar în proză, focurile aprinse pe dealuri în timpul revoluției din Transilvania (*Geniu pustiu*), în jurul cărora românii stăteau roată „pe frigări lungi frigînd berbeci și oi, chiuind, cîntînd, horînd — într-o parte unii jucau pisînd pămîntul pietros cu opinca cea ușoară, pe cînd unul, șezînd pe-un bolovan, fluiera în fluier de soc“.

Dacă focul domină reprezentarea poetică prin sugestia contrastului cromatic generat de întreșerea luminii cu umbra, în proză el este un factor pragmatic ce concentrează atenția asupra celor din jur. Dansul românilor însuflețiți de dorul libertății, arabianța, cadrul natural realizează elementele compoziționale ale unui tablou unic, comparabil, într-o anumită măsură, cu jocul oaspeților la nunta lui Brigbel, în sunetul cimpoiului skytic (*Gemenii*).

Înainte de a fi cuprins de arderea revoluționară, Nour contemplă priveliștea ignică ca pe un admirabil spectacol cu rezonanță cosmică : „Într-o noapte am văzut un spectacol măreț. În culmile munților, pe frunțile lor de piatră, care de care mai înălțate, se aprindeau, unul cîte unul, focuri mari, părea că munții înșiși se aprinsese. Împregiurul focurilor, vedeai șezînd cete întregi de oameni, lăncile lor culcate pe umăr străluceau în soare. (...) Buciumele sunau din vîrfuri astfel încît ți se părea că sufletele de aramă a munților se trezise și suna a

moartea lumii. *Culme cu culme ardea, atîția uriași ochi roșii, cîte unul pe o frunte de deal. Codrii bătrîni trosneau amortiți de iarnă, stelele și luna erau mai palide-n cer, cerul însuși părea mai sur. Era unul din acele spectacole mărețe, din acele tablouri uriașe pe care numai Dumnezeu le poate zugrăfi pe tabla întinsă a lumii înaintea ochilor uimiți și a inimei înfrînte.*

Transfigurarea peisajului nocturn prin „expansiunea“ flăcării, fastul arderii transformă contemplarea în experiență interioară.

În cîmpul stilistic al vetrei aprinse în aer liber se înscriu termenii *foc, pălălaie, cenușă, cărbuni, fum; a arde, a clipi, a pălălăi; frunze uscate, vrăscuri, trunchi*, iar în constelația motivului se înregistrează metaforele *cuibul unui foc, uriași ochi roșii, a linge aerul cu galbene limbe* și comparația — *focuri ca și pete mari de aur în umbra văilor adînci*.

Mai tîrziu, Toma Nour va aprinde văpaia răzburării, care îi mistuie, asemenea „focului Gheenei“, pe bețivii criminali, în casa în care petreceau.

În măruntaiele cele roșii ale focului ce plesneau în scînteii pare a citi bătrînul tribun răzbunarea prin care se cuvenea a fi pedepsit morarul trădător. Incendiul morii plutitoare este evocat prin metafore de remarcabilă putere sugestivă :

Mormînt de jar;

bătrîn și bolnav balaur de foc care scormolea urlînd,

cu aripile lui, valurile roșite de foc ale apei;

palat arzător.

În lumina flăcărilor, „dumbrăvele de pe maluri“ și „norii cenușii“ se înroșesc.

În viziunea orașului înflăcărat (Roma, Parisul, orașelul de pe Mureș), operația de analogizare ardere incendiară — mare este esențială, pe ea fundamentîndu-se numeroase metafore : *talazuri de foc (Mira), valuri mari de fum și jar răscolite ca oceanul negru, diluviul de flacări, lung întins ca o genune (Memento mori), a arde în valuri, furtuna se scaldă în oraș, limbele de flacări în valuri se frămînt (Împărat și proletar); mare de foc, nori de fum roșii (Geniu pustiu).*

Cel mai detaliat tablou al unui oraș devastat de flăcări este acela descris în romanul *Geniu pustiu*. Viziunea dezlănțurii ignice, concentrată în poezie, este realizată, prin amploare, în proză :

Dindărătul meu munții, înaintea mea, departe, Mureșul, într-o parte un orașel care, *aprins din multe părți, începea a arde (...)* Orașul se aprindea din ce în ce mai mult, cu cât mă apropiam, păream a distinge vaiete slabe și depărtate, calul fugea mai iute, vântul începu a vijii și a fluiera, astfel încît vedeai cum cu el creșteau aripele flacărilor ce se-nălțau la cer. Din ce în ce m-apropiam, din ce în ce vedeam cum vântul s-arunca cu furie în brațele mării de foc care creștea în toate părțile, prinzînd din vîntul rece și barbar mii și mii de suflete nouă și repezi. Vaiețele și bocetele s-auzeau cumplit, astfel încît pietrele s-ar fi sfărmat de durere auzîndu-le, orașul înflăcărat prin foc și vînt se unise cu cerul, căci între cer și pămînt nu mai era deosebire. Flacăra zbura piezișă după îndreptarea vîntului... aerul ardea cu fum cu tot, cerul se dogorîse, astfel încît albastra lui boltă amenința a se aprinde și a se năruî. Prin nori de făm roșii vedeai amestecate, ca ochi de aur, stelele timide și tremurătoare. Pămînt, aer și cer asupra-le, erau coprinse de același foc (...) casele năruindu-se mistuite de flăcări, prin ferestrele plesnite ieșind flacăra neagră-roșie, cu fum negru... astfel șirele caselor păreau puse în ordine de bătaie cu capetele arzînde, cu ochii cei plini de flăcără și fum (...) treceam ca sălbatec prin acest cumplit spectacol, prin această dramă teribilă și sfîșietoare iluminată de focul cel larg al incendiului.

Tirania focului incendiar ce atinge dimensiuni paroxistice, puterile sale combustive întărite de forța vîntului provoacă osmoza pămînt-cer, într-o ardere universală. În visul lui Nour, vor apărea reminiscențe ale fantasticei priveliști, într-o construcție onirică „inversă”, orașul pîrînd a se constitui ca ruină prin căderea unor pietre arse din cer.

În complexul stilistic al focului se infiltrează unde ale *thana-ticului*.

În *Iconostas și fragmentarium*, ms. 2255, imaginea parei călăuzitoare îl conduce pe cavaler, într-o noapte întunecoasă, în construcția labirintică a unui castel în ruină, pe scări spiralate, pe coridoare întortocheate și înguste, spre un centru dedalic — sala mare și largă, în mijlocul căreia, între făclii, se află un sicriu.

Reprezentările luminii-călăuză, adevărat „fir al Ariadnei”, apar în următoarele microcontexte, exprimate fiind prin variante sinonimice : „văzu o lumină turbure și pîlpuitoare parecă”; ... „Lumina apăru tot în locul unde apăruse și mai înainte, dar dispăru tot atît de iute” ... „văzu... o pară palidă-albăstrie, ca

o lumină de candelă“ . . . „era cît un sîmbure de mac“ . . . „merse pe pipăite spre pară, dar ea fugea dinainte-i“ . . . „văzu flacăra tot depărtîndu-i-se dinainte-i“ . . . „flacăra parcă plutea în aer departe în coridor“ . . . „flama-l conduse“ . . . „o lucire abia, a cărei izvor nu se ştia îl lumina“ . . . „zări iar flacăra albastră care-i luminase mai nainte“ . . . „flacăra rămase suspendată asupra aripelor unei uşi mari“ . . . „Flacăra mică plutea mereu nainte-i, el o urma mereu“. Sinonimele substantivale din acest cîmp stilistic al arderii sînt : *lumină, pară, flacăra, flamă, lucire*, iar verbele specifice : *a apărea, a dispărea, a fugi, a se depărta, a pluti, a conduce, a lumina, a rămîne suspendat*.

Un tablou fantastic-sumbru se iveşte la lumina făcliei ce îl călăuzeşte pe Tlă în întunericul piramidei :

[. . .] *chipuri urieşesti şi negre de zei, hale deşerte, arcade şi colonne reci* ; iar în adîncuri, un lac, în mijlocul căruia se desluşesc formele unei insule acoperite de o dumbravă. Lîngă lac „regele sui scările unei urne de piatră înaltă cît un palat... El aruncă făclia-n urnă... Ca şi cînd o domă s-ar fi aprins deodată în mijlocul nopţii adînc negre, astfel s-aprinse fluidul din vas şi ilumină toată hala ca o boltă a cerului de sub piramidă, lacul ce strălucea, insula cu boschete verzi, cu straturi de flori palide şi înalte, cu cărările acoperite cu un nisip de argint... era o grădină frumoasă în mijlocul unui lac suteran... Numai *fumul gros* se-nalţa din *văpaia vasului* şi se spărgea sus, sus de bolta suteranei.

După moartea lui Tlă alături de Rodope, „flacăra urieşească mai pîlpîia în aer, de aceea făcea să joace în razele-i roşii, să dispară şi reapară fantastic toată lumea suteranei... apoi se stinse, şi un întuneric adînc, fără întindere, mut, domni peste sfîrşitul unui om“. *Făclia*, devenită apoi *văpaie urieşească*, este astfel de esenţă thanatică.

Îngropat în pămîntul Sevillei, cerşetorului Baltazar, avatar al lui Tlă, i se pare că asistă — imaginar — într-o lume estompată de „semiîntunerec şi mezzavoce“, la metamorfozele luminii : „o candelă ardea în mijlocul salei a cărei lumină creştea din ce în ce, din *licurici*, într-o *flamă subţire şi albastră*, şi cu cît *flama creştea*, cu atît vocile s-auzeau mai tare, tot mai tare... pînă ce deodată în sala *iluminată* şi plină de *un aer de diamant*... el auzi rîsuri tari, zgomotoase, glume, vorbe, joc“, iar apoi ieşit din mormînt, fără conştiinţa trecutului, se îndreaptă spre o cămară pustie din turnul unei biserici, unde o candelă „de sticlă roşie-închisă *vârsa raze slabe de rubin*.“ La căpătîiul lui Angelo, alt avatar al lui Tlă, arde o singură făclie.

Între sfeșnice mari, în care ard făclii de ceară, este întinsă, moartă, regina dunăreană, peste fire iubită de Arald, conducătorul avarilor. De atunci, *îmbrăcîndu-și viața în haina morții*, deci adoptîndu-i însemnele, logodnicul Mariei se plimbă noaptea, „în negru port“, prin sălile pustii, unde domină culoarea funerară — negrul zăbranicului ce acoperă oglinda negrei marmuri și în care doar „lumine roși de torțe / Rănesc întunecimea ca pete de jărat“. Suflul thanaticului atinge însă și straturile profunde ale ființei :

Ce ai, de cînd pe sînu-ți tu porți o neagră pată,

De-ți plac făclii de moarte, cîntare-ntunecată ?

Arald ! de nu mă-nșală privirea, tu ești mort !

(Strigoii).

Un adevărat ritual al văpăii este evocat în poemul *Gemenii*. La împlinirea unui an de la dispariția lui Sarmis, bătrînul preot strigă, de trei ori, în numele și în fața mulțimii, pe ultimul rege dacic, conjurîndu-l să apară, dacă trăiește, înainte de a oferi coroana fratelui său Brigbel. În timpul chemării, în cătuia aurită ard mirodenii ce își înalță fumul albastru spre bolte. Cînd apelul rămîne fără răspuns, oștenii își aprind făcliile mortuare „din sfîntul foc din mijloc“ ce mistuie și vîlul ce acoperise statuia regelui. Spectacolul mării de lumină este de o rară expresivitate :

Pe ochi țîind o mîină făcliile-și întind,

La sfîntul foc din mijloc cu toți și le aprind.

Prin arcurile nalte trecu un jalnic vaier,

Iar brațele ridică făcliile în aer.

Iar preotul smuncește c-o mîină pînza fină

Ce-acopere statua de marmură senină

Și țesătura neagră de-un fin și gîngăș tort

Lăsînd să cadă-n flacări, șoptește-adînc : E mort !

Brigbelu se repede-n fereastă și privește.

O mare de lumină pe-o clipă îl orbește,

El vede mii de facle lucind și mii de suliți,

Mulțimea și ostașii se-mping vuind pe uliți,

Iar negre tac deasupra a capîștelor bolți

Și-ale cetății ziduri e-un turn la orice colț.

În sala tronului îndoliat, din dosul unei firide ce ascunde intrarea într-o tainiță adîncă, probabil închisoarea fratelui său, apare Brigbel, cu chipul luminat de făclia pe care o ține în mîină ; cînd lui Tomiris i se pare că aude un vaier — cel al lui Sarmis —

Brigbel înaltă, ca pentru a risipi fantomele întunericului, deasupra ei, făclia.

În episodul dacic din *Memento mori*, fragmentul final, al jertfei conducătorilor învinși, stă sub semnul simbolic al luminii — palide — a făcliilor, prevestire a apropiatei „stingeri“ paralele :

Sarmisegetuza-ajunge norii cu-a murilor colți ;
Și prin arcurile-nguste, făclii roșii de rășină
Negrul nopții îl pătează cu bolnava lor lumină,
Rănind asprul întuneric din a halelor lungi bolți.
Și prin arcuri îndoite la lumini de roșii torții,
Adunați văzu cezarul la cumplita mas-a morții :
Ducii daci. Făclii de smoală sunt înfipite-n stâlpi și-n muri.
[...]

*Se sting una câte una faclele mirositoare,
Se sting una câte una viețile ducilor daci.*

În *Geniu pustiu*, reprezentarea lumînării funerare apare în diferite situații : la mormîntul mamei lui Nour, cînd „ea arde prin noapte ca o stea de aur“, după stingerea ei, sufletul copilului fiind cuprins de întuneric ; la moartea Sofiei, cînd, arzînd într-un sfeșnic de lut, cu *un muc negru și mare*, ea varsă o *lumină galbenă și nepricepută* asupra feței lui Ioan ; la înmormîntarea bătrînului muzicant, cînd, cuprins de veninul îndoielii, lui Nour i se pare că „ochii de foc a lumînărilor de ceară danțau prin aer în noaptea bisericeii ca stele murdare și roșii ...“. Cînd Nour și Ioan se întorc acasă după ce au fost martori la moartea Sofiei, lampa lăsată aprinsă pe masă fumegă pe stinse.

La moartea tînărului „cu suflet apostat“ ce poporul a dorit să-l răscoale prin ideile lui îndrăznețe, doar o lampă veghează, *sfîrîind în aerul bolnav cu o limbă avară și subțire*.

Imaginîndu-și propria extincție, poetul respinge, din ritualul înmormîntării sale, flamurile și făclia :

De-oi adormi curînd
În noaptea uitării,
Să mă duceți tăcînd
la marginea mării.

Nu voi sicriu bogat,
Făclie și flamuri,

Ci-mi împlețiți un pat
Din tinere ramuri.

(De-oi adormi...).

Văpaia — estompată — este prielnică și fantazării.

La lumina palidă, pe stinse, a lumînării, naratorului din *Geniu pustiu* i se pare că aude desfășurarea unor povești fantastice cu zâne, șoptite de bătrâni, în timpul copilăriei sale. Chiar lumina precară a unui chibrit aprins și întunericul așternut după aceea pot reprezenta nucleul unei revelații. Întors de la cafenea, unde întâlnise un tânăr care fascina prin ideile sale puțin stranii, naratorul din *Geniu pustiu* zărește, la lumina ambiguă a chibritului, cartea care îl preocupase înainte de a ieși din casă — *Nevele cu șase gravuri*, volum ce istorisea destinul unui rege al Scoției, reprezentat în gravuri prin Tasso :

Întorcându-mă acasă, tocmai când aprind chibritul ca să dau foc la lampă, văd într-o lumină dubioasă cartea de nuvele cu cele 6 gravuri. Chibritul se stinse și rămăsei în întuneric.

— Uite, zisei, oare nu voi găsi în acest om un Tasso, să-l studiu mai de-a-proape ? Întunericul din jurul meu era metafora acelui nume : Toma Nour.

Scurta iluminare cristalizează hotărîrea de „a înmărmuri“ figura tânărului într-o nuvelă.

La lumina unui *căpițel de lumînare* pus în *gîtul unei garafe*, începe Dionis pasionanta descifrare a manuscrisului zodiacal, continuată apoi, după epuizarea sursei — după agonia fume-gîndă a acesteia — la lumina selenară.

Dan citește „cartea cea veche cu buchile neclare și cu „înțeleș întunecat“ primită de la Ruben, la lumina unei „lămpi negre, împlută cu untdelemn.“ Sursa luminoasă participă la producerea miraculosului. În filfîitul tot mai fantastic al văpăii și prin ritualul întoarcerii filelor din cartea lui Zoroastru, literele capătă înțeleș, iar umbra cîștigă, progresiv, materialitate, dobîndind, rînd pe rînd, contururile unui portret în ulei, ale unui basorelief, iar apoi, desprinzîndu-se — formă umană — din cadru. Între Dan și umbra astfel întrupată, veghează lampa cu flacăra ei roșie.

Falsul sau adevăratul marchiz de Bilbao, avatar al lui Tlă, rătăcește, cu o *lumînare de ceară într-un sfeșnic de argint*, prin *odăile largi și deșerte*, prin *halele înalte și sure* ale unui vechi castel. Coboară apoi, cu lumînarea în mînă, scările ce

conduc spre o vastă subterană, unde asistă la spectacolul — fantastic — al însuflețirii statuiilor de piatră. Tot la *mucul unei lumînări*, în *lumina cea roșietică a făcliei de ceară*, i se dezvăluie, apoi, într-o subterană alăturată, comorile avuției umane : argintul, aurul, pietrele scumpe.

Peștera demonului amorului, în care lucește o *lampă clară ca de diamant*, se transformă, la dorința lui Angelo, într-o sală de bal, cu *mari candelabre* în care *lumînările de-o ceară ca zaharul ard cu flacăre diamantine* (*Avatarii faraonului Tlă*).

Lumină fără căldură, arderea este evocată în contexte multiple, implicând, uneori, semnificații simbolice contrastante.

Astfel făclia sacră ce arde lângă altare, pătrunzând cu *ochi roșii* întunericul Domei și luminând în *frîngerii de raze* icoanele, *mucurile ostenite* din care cad, sfîrșind, în liniștea bisericii pustii, picături lucii de ceară (*Înger și demon*), se opune făcliei ce aruncă o lumină *turbure, roșie, galbenă și somnoroasă* peste craniile umane, păsările împăiate, fiolele cu substanțe ce încarcă olfactiv atmosfera, pergamentele din camera lui Ruben, dascăl de matematică și filosofie la Academia din Socola, chemat aici de Domnul Moldovei, Alexandru cel Bun.

Pentru că după ce maestrul îi transmite discipolului său, călugărul Dan, învățătura ce-i permite să se transpună într-o construcție spațială proprie și, după ce, la despărțire, Ruben rupe cu degetele mucul căzut al lumînării, casa se transformă într-un sălaș infernal, iar făclia într-un *cărbune plutitor*, în aer — instrument al vrajei :

Dar îndată ce ieși Dan, îndată ce coborîse scările cu cartea subsuori și ridicînd cu mîna lungă poală a rasei de șiac... casa se prefăcu într-o peșteră cu pereții negri ca cerneala, lumînarea de ceară într-un cărbune plutitor în aer, cărțile în beșici mari de sticlă, la gură legate cu pergament, în mijlocul cărora tremurau într-un fluid luminos și vioriu draci mici spînzurați de coarne, care zupăiau din piciorușe. Ruben însuși se zbîrci, barba-i deveni lăptoasă și-n furculițe ca două bărbi de țap, ochii îi luceau ca jăratice, nasul i se strîmbă și se uscă ca un ciotur de copac și, scărpinîndu-se în capul lăptos și cornut, începu a rîde hîd și strîmbîndu-se : hîhî ! zise, încă un suflet nimicit cu totul ! Dracii se strîmbau rîzînd în beșicele lor și se dădeau peste cap, iar Satana își întinse picioarele lui de cal, răsufliînd din greu.

Aspectul malefic al focului este reprezentat în *Făt-Frumos din lacrimă*, în metamorfozele vrăjitoarești : *ochii de jăratice cu*

raze roșii ca focul ars, ochii roșii ca două fulgere lăntuite de un nor, funia de fum al cărei capăt ardea ca un cărbune.

Arderea enigmatică este invocată în *Sărmanul Dionis*.

Fiorul focului mistic este resimțit de Dionis când liniile semnului astrologic din cartea citită de el se transformă în *șerpi de jărat* ce se mișcă cumplit, iar din centrul *de jărat* al cărții se aude un glas.

În construcția spațială selenară, unde „cu închipuirea lui urieșească” „a pus doi sori și trei luni în albastra adâncime a cerului”, deasupra porții domei divine, într-un triunghi este „un ochi de foc” ce licărește roș, „ca jăratecul noaptea”, provocând mereu gândirea și refuzând veșnic soluția.

Când Dionis „alunecă” în vremea lui Alexandru cel Bun cu identitatea călugărului Dan, peisajul în care se trezește reține câteva din conotațiile focului: „încet, încet păinjiniișul *cel roș* se lărgi, se diafaniză și se prefăcu într-un cer *rumenit* de apunerea soarelui. El-era lungit pe o cîmpie cosită, fînul clădit mi-rosea, cerul de înserare era deasupra-i albastru, limpede, adînc, nouri *de jărat* și aur umpleau cu oștirile lor cerul, dealurile erau încărcate cu sarcini *de purpură*, paserile-n aer, oglinzile riurilor *rumene*, tremurătorul glas al clopotului împlea sara chemînd la vecernie.” Și descrierea continuă, accentele semnificației fiind plasate tot pe reprezentarea focului: „Cînd soarele intră în nouri, ei părură *roșii* și vineți, tivîți cu aur ce lumina dinapoia lor. Îngropau în grămezi de arcuri înalte, de spelunci adînci, suite una peste alta, lumina cerescului împărat, și numai din cînd în cînd, sfîșiindu-se, se revărsa prin negrele lor ruine lacuri *de purpură*. Apoi, încet, se risipiră în creți vineți, soarele cădea la vale și părea pe vîrful bradului singuratec ca o frunte *în raze* pe umeri negri, apoi coborî pintre crengi de păru un cuib *de rubin* între ramuri, apoi, după trunchiul gros, aruncă dungi *rumene* pe stanurile munților și făcea ca ei să-și aprindă *jăratecul de argint* al frunților lor — pînă ce se cufundă cu totul după munte, care sta negru și nalt, zugrăvindu-și în aerul albastru marginile lui tivite cu *roșată*...”

Prin lumea *rumână* de apunerea frumoasă trece călugărul nostru, neluînd parte la fărmecata stare a firii, plin încă de impresiunile ciudatei sale întîmplări.

Focul dobîndește astfel virtuți metaforice în sugerarea unor elemente ale descrierii.

Simțirea poeticității peisajului cosmic înseamnă, în primul rînd, experiență a văzului, prin captarea modulațiilor ignice ale luminii astrale în oglinda apelor. Jocul cromatic înfiripat pe țesătura transparentă a acvaticului prin revărsarea selenară, unificarea „în imagine” a principiilor contrarii — focul și apa — sugerează, la nivel simbolic, cum s-a subliniat deja, pasionalitatea energiilor firii.

Metafora *văpaie* poate fi întîlnită în contexte multiple: „Străfulgeră-n umbră de valuri bătaie, / Ajunse în fugă de-a *lunei văpaie*” (*Diamantul Nordului*); „Și privind în luna plină / *La văpaia de pe lacuri*, / Anii tăi se par ca clipe” (*O, rămîi...*); „Numai luna printre ceață / Varsă apelor *văpaie*” (*Lasă-ți lumea ta uitată*). De *văpaie*, epitet metaforic, intră în componența unor metafore mai ample: „Luna... luna iese-ntreagă, se înalță-așa bălaie, / Și din țărîm în țărîm durează o *cărare de văpaie*” (*Scrisoarea IV*); „Deodată luna-ncepe din ape să răsaie / Și pîn’ la mal durează o *cale de văpaie*” (*Sarmis*).

Aprinderea și arderea reprezintă termeni fundamentali în limbajul cosmicității, înscriind evoluția astrală în zona temporalului prin incoativitate și durată:

Luna tremură pe codri, se aprinde, se mărește
(*Scrisoarea IV*).

Stelele-n cer
Deasupra mărilor
Ard depărtărilor
Până ce pier
(*Stelele-n cer...*).

Luna părea că se *aprinsese-n cer* și-mi ardea drept în creștet
(*Geniu pustiu*).

Într-o atmosferă suprasaturată de feeric, luna „comoară *aprinsă în noapte se pare*” (*Diamantul Nordului*). Stelele *scînteie* printre crengi, pe lacuri, atotștiutorul astru nocturn revarsă *dulci scînteii*, „împlînd” cu ele cărările din crînguri. Aparenta incandescență selenară trezește imaginea vetrei celeste, influx de lumină, lipsit de dimensiunea caloricului: „Și luna se-azvîrle pe-a norilor vatră” (*Diamantul Nordului*); „Luminează luna-n ceruri ca un foc pe-o mare vatră” (*Călin Nebunul*); „Pe un deal răsare luna ca o vatră de jăratic / Rumenind străvechii codri și castelul singuratic” (*Călin*). Nava norilor are rostre de *jeratic*, iar munții sînt *tiviți cu jeratic* (*Memento mori*).

Sinuozitatea focului ceresc reprezintă un element al decorativismului exterior sau un factor de sugestie al atmosferei interioare. Coroana bătrînului uragan, împletită din „fulgerul roș și din vinete stele“, atîrnată, în cui, sclipeste roșă — „un fulger încremenit în nori“ (*Mitologicele*); fulgerele strălucesc ca făclii curate în cer luminînd moartea pămîntului; aleargă rătăcite în „aerul mort“ sau „îngheață în nori“, în momentul apocaliptic al lumii (*Memento mori*); fulgere roșii ca focul spintecă norii în „mii de bucăți“ cînd copilul Nour se trezește din vis pe mormîntul mamei; lungi fulgere roșii spintecă norul negru după care se ascunde luna, cînd Toma povestește naratorului suferințele pustiitului său suflet (*Geniu pustiit*); șerpilor roșii rupeau trăs-nind poala neagră a norilor cînd Făt-Frumos o ucide pe muma-pădurii (*Făt-Frumos din lacrimă*).

Approape în toate situațiile, lexemele din cîmpul stilistic al arderii, solicitate în realizarea unor descrieri, au funcționalitate expresivă, fie în formă directă, fie integrate ca epitete metaforice în structura unor figuri dezvoltate.

Încorporare a palpitului unei clipe, existența umană reprezintă, în fluxul cosmic, scînteia, de sorginte telurică, dar cu aspirații solare, ce nu dobîndește acces la condiția nemuririi :

Au nu ți-i milă cînd privești scînteia,
Cum că la soare e a ei pornire ?
Astfel și ei își aruncar-ideea,
Dorința, păsul, în nemărginire,

Dar cum scintei se sting în drum spre soare,
Astfel și omu-aspiră dară moare
(*Fata-n grădina de aur*).

Scînteie s-a dovedit a fi, prin moarte, iubita și nu soare etern la care să te închini (*Pierdută pentru mine, zîmbind prin lume treci*); scînteie ce pierе „fără de urmă“ este și necunoscuta ce moare în mizerie și singurătate (*Tat twam asi*); asemenea unei scintei „după care nu-ntreabă nimenea — nimenea-n lume“, se va stinge viața sa, gîndește Dionis (*Sărmanul Dionis*).

Pentru Dochia, viața este ardere — în eternitate — a ființei necunoscute care, cu cruzime, și-a dat foc : „Ah ! e!

și-a dat foc însuși crudul / Și arderea eternă suntem noi“
(Decebal).

Durînd între timpii aprinderii și stingerii, viața reprezintă, în zona metaforicului, un consum de materie prin energia arderii, proces ilustrat de imaginea *lumînării (luminii)* sau *lămpii* :

Chiar moartea cînd va stinge *lampa vieții finite*,

Vi s-a părea un finger cu părul blond și des

(*Împărat și proletar*).

Mă sting. Și nu rămîne decît urciorul de lut în care *au ars lumina* unei vieți bogate.

(*Cezara*).

Pentru a o învia pe Maria, logodnica lui Arald, bătrînul mag convoacă puterile văpăii : „Faceți din piatră aur și din îngheț *văpaie* / Să-nchege apa-n sînge, din pietre foc să saie“.
(*Strigoii*).

Lipsită de valorile și lamura piricului, existența își anexează, uneori, doar reziduurile arderii, viziune exprimată în contexte în care accentele semnificației poetice sînt purtate de lexemele *fum*, *a fumega*, *fumegător*. Experiența interioară a vidului rezonînd de ecoul unor întrebări fără de răspuns trezește dorința de extincție exprimată în forma — încărcată de afectivitate — a deziderativului sau în formula — indirectă — a unei interogații :

O, *stingă-se a vieții fumegătoare* faclă,

Să aflu căpătiul cel mult dorit în raclă !

(O, *stingă-se a vieții* ...).

E

Ca o *făclie stinsă de ce mereu să fumegi*,

De ce mereu aceleași gîndiri să le tot rumegi

Și sarcina de gînduri s-o porți ca pe un gheb,

Astfel ades în taina durerii mă întreb ...

(*Ca o făclie* ...)

Alteori, ecuația metaforică *viață = fum* ia forma directă a afirmației :

Ce întîlnesc întîi pe țarm e-un tumul, —

Proroc prea sigur al vieții umane,

Tu ești cenușa iară *viața-i fumul*

(*În căutarea Șeherezadei*).

Imensă ardere lăuntrică prinsă în capcana înghețului, viața proprie este asemănată unui vulcan stins :

Viața mea-i ca lanul de otavă :

E șeasă fără-adînc și înălțime.

Vulcanul mort și-a stins eterna lavă.

(În căutarea Șeherezadei).

Lavă împietrită, energia teluric-vitală ce pare a dormi în adîncuri, amenință, cu latențele-i explozive, spațiul sufletesc. Monotonia peisajului spiritual, fără de culmi și abisuri, va fi distrusă de aspirația — polifonică — spre fantastic.

Dacă poetului plecat în căutarea înțelepciunii, existența lui *înfocată* i se pare a fi *vulcan stins*, copila, pentru care legea supremă este cea a iubirii, nu vrea să fie doar *foc mort ce pare a arde viu*. (*Filosofia copilei*).

Energia explozivă a spiritului înlănțuit al popoarelor sau al unei singure națiuni este asimilată, într-o identificare de esență metaforică și printr-un paralelism semnificativ, clocoțului magmatic subteran ce amenință, cu puterile-i eruptive, tăria :

Nu vedeți că în furtune vă blăstamă oceane ?

Prin a craterelor gure răzbunare strig vulcane,

Lava de evi grămădită o reped adînc în cer,

Prin a evului nori negri — *de jeratic cruntă rugă*

Către zei — ca neamul vostru cel căzut, ei să-l distrugă, —

Moartea voastră : firea-ntreagă și popoarele o cer.

[...]

Cum sub stînci în întuneric, mărunțiile de-aramă

A pămîntului, în lanțuri, țin legat și fără teamă

Sufletul muiat în flăcări a vulcanului grozav,

Astfel secolii de-ntuneric țin în lanțuri d-umilire

Spiritul ce-adînc se zbate într-a populilor fire,

Spiritul, ce-a vremii fapte, de-ar ieși, le-ar face

prav.

Dar de secolii fierbe lumea din adîncuri să se scoale.

Cum vulcanul, ce irumpe, printre nori își face cale

Și îngroapă sub cenușă creațiunea unei țări,

Astfel fiii tari și tineri unor secole bătrîne

Lumea din încheieture vor s-o scoată, din țîțîne

Să o smulgă, s-o arunce în zbucnirea noiei eri

(*Memento mori*).



Repertoriul focului cuprinde și zona afectivității, trăirea pasională exprimându-se, în arderea universală, tot prin limbajul flăcării. Traseul ignic presupune străbaterea etapelor succesive *aprindere — ardere — stingere*, timpul sentimentului însemnând astfel cantonare în piric.² Lexemul *scînteie* poate fi întâlnit, cu semnificații diferite, în contextele ce ilustrează acest itinerar al emotivității :

a fi fermecat de o scînteie (De-or trece anii)

momentul de „declic” al pasiunii ;

a patimei scînteie (Icoană și privaz)

durativul ei paradoxal ;

a nu se mai îmbăta și de scînteii din stele (Adio)

finalul — lucid și amar.

Condiția nocturnă a scînteii solare sugerează maladiul simțirii vulnerate de săgeata miticului Kamadeva. Astfel își mărturisesc Mariei iubirea Dionis-Dan : „inima mea este atît de bolnavă ca o scînteie de soare noaptea” (*Sărmanul Dionis*).

Realizarea sentimentului înseamnă abandonare de sine ființei focului, trăire esențială a unei experiențe pirice în sanctuarul cosmic al arderii :

*Ardem, sărmană copilă, ardem, cum arde-ncet universu-ntreg...
O jertfă infinită marelui Spirit.*

Și ardeau în albastrul infinit al templului candelile de aur a stelelor.

(O, taci, ce zici că mă iubești, copilă...)

Semnificațiile arderii sînt, în acest context, diferite, ea însemnînd, succesiv, mistuire pasională, existență universală, rece iradiație astrală.

A se aprinde, a arde, a se stinge sînt termenii fundamentali în exprimarea registrului ignic al simțirii : ochii iubitei *aprind* sufletul „pe-al patimilor rug”, dorința e *aprinsă*, dorul *arde* în sîn, gura *arsă* e „de sete”, inima e *arsă*, dorul *s-a stins* în noapte, simțirea *stinsului* noroc e crudă. Dacă verbele au un puternic caracter metaforizant, adjectivele de proveniență verbală — *aprinsă* și *arsă* —, datorită utilizării lor și în limbajul comun, și-au atenuat valoarea figurativă.

Cuvîntul *foc* are funcție de metaforă sau de epitet metaforic într-un context figurat ce înglobează și alți termeni din cîmpul stilistic al arderii :

Norocul lui cu-al ei îi pare geamăn,
De-atunci un foc îl mistuie în sân
(*Fata-n grădina de aur*).

S-ar pricepe pe el însuși acel demon ... s-ar renaște,
Mistuit de focul propriu, el atunci s-ar recunoaște

(*Scrisoarea V*).

O, Mira ... pân te-am văzut în față,
Înger cu sân de piatră, cu diadem de gheață,
Și de-atunci sunt întocmai c-araba vijelie,
Ce-și mină a ei suflet prin volburi din pustie
Prin volburi de arenă, prin un nisip de foc
Ce ard suflarea-ntr-însa, dar nu o țin în loc,
Căci ea înflăcărată, departe-n veci aleargă ...
(*Mira*).

Posibilitatea unor seisme vulcanice ale adâncurilor gata să
irumpă e intuită de Cezara în natura lui Angelo sau mărturi-
sită de Maio într-o replică din piesa neterminată — *Mira* :

Să te sărut, lavă înghețată ce ești ... Știi tu ce te va învinge ?
Răceala ... Dacă te-aș arunca în marea înghețată, atunci abia ai izbucni
ca un vulcan, ți-ai arunca razele de lavă în cer, și el ar încremeni ca o
eternă apunere de soare ...

(*Avatarii faraonului Tlă*).

... și un vulcan cu lavă
S-ar face al meu suflet, ars de o gelozie
Secat de-un amor bolnav

(*Mira*).

Sugestiile termice reverberează în sfera simbolicului. Cald
este un indice al structurii armonice a interiorității, iar fierbinte,
un semn al profunzimii devastate de flacăra pasiunii :

Cu al tău suflet așa cald ș-adormitor nu i-ai atins,

O, și nici unul n-a-nțeles atîta har

(*Din cînd în cînd*).

Era așa tăcută și albă cîmpia, era așa de rece și senin aerul, era
așa de fierbinte și întunecat amorul meu ! Mergeam cu ea alături (...)
un suflet cald și tânăr de copilă.

(*Geniu pustiu*).

Construcție în lumea imaginarului, visul dobîndește virtuțile arderii, degajînd energii combustive. Visurile lui Petru Majă „sînt de foc și cînd sînt palide sunt ca flacăra ce se stinge” (*Mira*). Reprezentarea apropierii de ființa iubită este definită drept „vis dureros de foc” (*Să țin încă o dată . . .*).

Răceala arderii îndepărtate, captată drept lumină fără de căldură, este evocată, deseori, în registru simbolic, prin motivul stelar. O mărturisire a poetului Maio din proiectata piesă *Mira* afirmă esența siderală a existenței sale: „Ard ca steaua în propria-mi lumină / Și tac . . .”.

Are loc intuiția cosmicității prin făptura astrală a iubitei. Astfel arderea pămîntească este substituită prin flacăra, spiritualizată și diafanizată, a cerului. Iubire înseamnă, în ordinea piricului celest, percepție a unei semnificații inițiatice: „Un luceafăr, un luceafăr înzestrat cu mii de raze / În viața-mi de-n-tuneric a făcut ca să se vadă” (*Un luceafăr*); experiență onirică: „Tu numai ești în visu-mi, luceafărul pe mări” (*Apari să dai lumină*); elevație: „Au nu ești tu la înălțime — / Ca steaua vecinicii pol?” (*Doña Sol*).

În general, feminitatea suavă este încununată de aura luciferină, cu excepția Luceafărului. Însemnele astrale și nimbul lui Hyperion țin de esența unei arderi reci, lipsite de puterea caloricului, chiar atunci cînd mistuie: el se aprinde și țese cu recile-i scînteii o mreajă de văpaie, focul privirii sale arde; și coroana-i pare că arde; se încheagă în văile haosului, cînd văpăi rumene se întind pe lume, și vine, spre Cătălina, plutind în foc de soare.

Traseul zborului său sideral spre centrul cosmic absolut este unul dedalic:

Un cer de stele dedesupt,
Deasupra-i cer de stele —
Părea un fulger nentrerupt
Rătăcitor prin ele
(*Luceafărul*).

Într-o imaginară stingere a arderii galactice, supuse voinței gîndului, cosmosul este metamorfozat în haos, imens mormînt al ființei iubite. În lumea pustiiată de lumină, se înstăpînește nimicul. Într-o nouă organizare planetară, gîndul distrugător va fi cometa rătăcitoare, neliniștind, cu existența ei, *ordinea tirană*:

Și de-ai muri, iubită, — căci contra morții n-are
Nici Dumnezeu putere, aș stinge cu un gând
Intr-o grămadă naltă sistemele solare
Și chipul tău de marmur l-aș pune-n ăst mormînt.

Iar eu, eu, singuratec, în lumea cea pustie,
În chaos fără stele și fără de nimic,
M-aș arunca — un demon — să cad o vecinicie,
De-a pururea și singur deșertul să-l despic.

Iar dacă liberate planetele cu-ncetul
Ar reintra în viață în vechile lor legi,
Ființele lor nouă priveasc-atunci cometul,
Neliniștind cu zboru-i veciile întregi.

Fantasmă nesfîrșită și totuși diafană,
Din lume exilată, neaflînd limanul său,
Demon, gonit de-a pururi de ordinea tirană —
Acela să fiu eu
(Codru și salon).

Abolirea și reinstaurarea ordinii, traseul cometar labirintic trezesc reprezentarea dedalului cu simbolistica-i paradoxală.

Unul dintre cele mai neliniștitoare poeme de dragoste din lirica lumii, care afirmă osmoza, tainică și enigmatică, dintre influența lui Eros și fascinația lui Thanatos, este *Oda*, scrisă în metru antic.

Precum Tristan, bînd din cupa Isoldei, a sorbit, împreună cu filtrul de dragoste, și pedeapsa destinului său, o dată cu răsărirea „dulcii suferinți“, poetul „a băut pîn-în fund“ lamura și — voluptatea — morții. Focul sacru al luminii celeste este înlocuit de ilacăra — profană și devastatoare — a patimii. Contemplarea îndepărtatei văpăi galactice se transformă în ardere — otrăvitor-mistuitoare — pe rugul înalt al simțirii :

Nu credeam să-nvăț a muri vrodată ;
Pururi tînr, înfășurat în manta-mi,
Ochii mei nălțam visători la steaua
Singurătății.

Cînd deodată tu răsăriși în cale-mi,
Suferință, tu, dureros de dulce ...
Pîn-în fund băui voluptatea morții
Nendurătoare.

Jalnic *ard de viu* chinuit ca Nessus,
Ori ca Hercul înveninat de haina-i ;
Focul meu a-l stinge nu pot cu toate
Apele mării.

De-al meu propriu vis, *mistuit* mă valet,
Pe-al meu propriu rug, *mă topesc în flăcări...*
Pot să mai *renviu luminos* din el ca
Pasărea Phoenix ?

Piară-mi ochii turburători din cale,
Vino iar în sân, nepăsare tristă ;
Ca să pot muri liniștit, pe mine
Mie redă-mă !

Captiv al văpăii, impregnat de substanță ignică, eul poetic nu poate evada din capcana arderii. Devorat de propriu-i vis, supus supliciilor asemenea fapturilor imaginației mitologizante, poetul dorește reculegerea prin uitare. Motivul păsării legendare care reînvie din propria-i cenușă este evocat și în alt poem, ca element simbolic de contrast pentru ireversibilitatea combustiei umane :

Pasărea Phoenix, numai ea răsare din cenușa ei.

Dar oameni ce se mistuiesc nu mai răsar din când în când

(Din când în când).

Opusă „tristei nepăsări“, trăirea prin sensibilitate înseamnă astfel veșnică ardere.

Reflex al arderii lăuntrice, focul privirii emite semnale ale adâncurilor. Arderea din ochi trădează vilvătaia interioară, provocând și invitând la comunicare și comuniune, tot așa precum privirea stinsă mărturisește epuizarea resurselor vitale. Ochii Mariei fi par lui Dionis „*topite stele a dimineții*“ (*Gărmanul Dionis*), ochii cântărețului paria ce o iubea pe fata de împărat „se deschideau mari, ca doi luceferi“ privind-o (*Poveste indieă*), lui Arbore i se pare că pe chipul voievodului Ștefan, chiar înaintea morții, sub gene sure „*ardea suflet aprins / În două stele negre de-un foc încă nestins*“ (*Mira*).

Din punctul de vedere al expresivității textului, sînt solici-
tate diferite categorii stilistice : *epitetul metaforic* : „Apoi și-a-
duce-aminte . . . era o zi frumoasă . . . / El s-a trezit pe-o punte sub
ochii ei de foc“ (*Codru și salon*) ; „el s-apropie și sărută mîinile
portretului, apoi fața, ochii cei de foc vînat“ (*Sărmanul Dionis*) ;
metafora substantivală : „O, stinge a privirei tale faclă“ (*Ah,
mierea buzei tale*) ; „Reia-mi al nemuririi nimb / Și focul din
privire“ (*Luceafărul*) ; „Cu fiecă vorbă a mea ochii săi albaștri
și mari se turburau de-un foc demonic și nenatural“ (*Geniu pus-
tiu*) ; *metafora verbală* : „Privirea-mi arde, sufletul îmi crește“
(*Sunt ani la mijloc*) ; „Un mort frumos cu ochii vii / Ce scînte-
ie-n afară“ (*Luceafărul*) ; „În lumea asta sunt femei / Cu ochi ce
izvorăsc scînteii“ (*De ce nu-mi vii*) ; „ochii săi ardeau“ (*Geniu
pustiu*).

Ochiul stins decepționează și îngrozește : „și ochiul plin de
pară, / Ce-și revărsa lumina sa rece în afară, / E stins, și nu-i
nimica în el, nu-i adîncime“ (*Urît și sărăcie*) ; „Și ochii tăi ce
străluceau mistuitor și înfocat / Sunt osteniți și se aprind cu mult
mai rar (*Din cînd în cînd*) ; „Ce ochi urît de negru ! Cum e de
stins și mort“ (*Gemenii*).

Sînt evocate și alte elemente — ignice — ale portretului
„vizual“ sau „sonor“ : fața — jăratec (*Codru și salon*), focul blînd
din glas (*Scrisoarea IV*), focul buzelor (*Călin*), viersul duios de
foc (*Călin*).

Constelația stilistică a motivului iubirii văzute ca foc mistui-
tor se realizează astfel prin vocabularul arderii. Sînt atrase de
constelația stilistică a flăcării și imagini disparate : *rubinele în-
flăcărâte* din părul de aur al Mariei, logodnica moartă a lui Arald
(*Strigoii*), *roza de purpură* în potirul căreia privește, pe gînduri,
Maria, cea iubită de Dionis (*Sărmanul Dionis*), crinul alb ce se
înroșește sub sărutarea gingașei Poesis (*Geniu pustiu*).

Imaginea arderii invadează și teritoriul cugetării.

Veritabil „cutremur al nervilor“, în perspectivă eminesciană
actul gîndirii este asimilat procesului consumpției prin flacără.
Iluminarea spirituală prin focul de dimensiuni pontice, induce
în sufletul gînditorului o stare extatică prielnică elanurilor
creativității :

*În ocean de flacări gîndirea mea se scaldă
Și sufletu-mi se-mbată de-o primăvară caldă,
Și-un cîntec trece dulce prin visele-mi de jar,
Cum vîntul trece-n freamăt prin codrii de stejar*
(Mureșanu. Tablou dramatic).

Vitalitatea arderii spirituale ce mocnește încă sub cenușa amăgirilor și a deșertăciunii chiar în reclusiunea chiliei nu poate fi stinsă decît de țărîna morții :

*Pe focul cugetărei a presurat cenușă,
Ci sub cenușă-ard încă consumători cărbuni.
Atunci visul măririi s-a șterge-n a lui gînd
Cînd peste spuza sură se va turna pămînt.*
(Feciorul de împărat fără de stea).

Aceeași imagine — a focului mocnind sub cenușă dar stins de pămînt — apare în replicile lui Ștefăniță și Arbore din piesa *Mira*.

În registru piric, rațiunea este *scînteia pe care o numim divină (Demonism)*, iar cugetarea — bolnavă — devine scormonire în *a gîndurilor lavă (Mureșanu)* sau *fluviu de foc (Odin și poetul)*. Și genialitatea este definită prin complexul stilistic al focului : *a geniului scînteie (Antropomorfism)*, *geniu-i de foc (Icoană și privaz)*. Revelațiile spiritului sînt formulate în tonalitatea arderii :

*Și capete de geniu cînd ard, cînd se inspiră,
Arderea lor arată la lumea ce-i admiră
Că ziua e aproape...*

(Mureșanu. Tablou dramatic).

Prin depășirea măsurii umane — în ougetare și simțire — arderea atinge zona *alienării*. Declanșarea focului demențial prin suferință, surescitare, gelozie, corespunde aspectului malefic, halucinator al piricului. Nebunului Sarmis, ce și-a pierdut coroana și mireasa, — pe gingașa Tomiris, prin trădarea fratelui său, ochii „*îi ard în friguri / Și vînată-i e gura*“ (*Gemenii*). Elanul sentimental, paradoxal în oscilațiile sale între iubire și amiciție, *aprinde creierii (Aur, mărire și amor)*, iar gelozia *arde gîndurile și sfișie inima (Gelozie)*.

Într-un dialog imaginar între poet și Odin, dintr-un poem de tinerețe, este respinsă ideea virtuților estetice ale unei asemenea arderi, în numele împăcării depline a adîncurilor sufletu-
tești :

Nu crede că-n furtună, în durere,
În arderea unei păduri bătrine,
În arderea și-amestecul hidos
Al gândurilor unui neferice
E frumusețea. Nu — în seninul,
În liniștea adâncă, sufletească,
Acolo vei găsi adevărata,
Unica frumusețe

(Odin și poetul).

Cea mai cutremurătoare presimțire a apropiatei căderi în
capcana arderii distrugătoare este cuprinsă în finalul *Scrisorii*
IV, poem al maturității creatoare :

P-ici, pe colo, mai străbate câte-o rază mai curată
Dintr-un Carmen Saeculare ce-l visai și eu odată.
Altfel șuieră și strigă, scapără și rupt răsună,
Se împing tumultuoase și sălbatece pe strună,
Și în gându-mi trece vîntul, capul arde pustiit,
Aspru, rece sună cîntul cel etern neisprăvit...
Unde-s șirurile clare din viața-mi să le spun ?
Ah ! organele-s sfărmate și maestrul e nebun !

Experiență pasională, spirituală, cosmică, arderea a trăsăt
contururile unui itinerar în devenirea poetică a creatorului, —
inițiat al focului —, ce a înălțat construcții în lumea văpăii,
lăsîndu-se apoi pradă enigmaticei pare devoratoare.

ÎN CĂUTAREA SENSULUI : CARTEA LUMII

„În zădar ne batem capul, triste firii
vizionare,
Să citim din cartea lumii semne ce
noi nu le-am scris”

(*La moartea lui Neamțu*)

Lipsite de confort material, dar saturate de spiritualitate, interioarele eminesciene reprezintă, prin *con-textul* lor, un veritabil „receptacol” de cărți. Risipite, potrivit capriciilor hazardului, în toate ungherele încăperii, amestecându-se între palete, pensule și albume, pe masă, stivuite în mormane pe ferestre și sub paturi, rareori ordonate pe polițele unui dulap sau așezate pe un scrin, „în religioasă regulă”, volumele creează un climat spiritual propice meditației, sugerînd, dincolo de haoticul evidenței, ordinea inteligenței. S-ar putea vorbi de o „retorică” a interioarelor locuite de eroii eminescieni, personalități în permanent deficit pragmatic supra-compensat imaginar. Nu numai cartea — obiect opac și mut adîncit în somnul non-lecturii este evocată în descrieri, ci apare și intuiția simultaneității semnificațiilor într-un „vis livresc” : „într-un colț al casei, la pămînt, dormeau una peste alta vreo cîteva sute de cărți, visînd fiecare din ele ceea ce coprîdea” (*Geniu pustiu*).

A-și cufunda capu-n visuri prin cărți, a-și mîne viața citind — iată doar cîteva expresii semnificative pentru redarea acestei ocupații de predilecție. Semnificația gestului de deschidere a unei cărți („deschise cartea cea veche”, *Sărmanul Dionis* ; „El deschise cartea, aruncă mărgeaua și începu a ceti”, *Sărmanul Dionis* ; „cînd deschid cîte o carte bătrînă”, *Umbra mea*) implică dimensiunea simbolică a semnalării trecerii din zona realului în regatul imaginarului sustras constrîngerilor utilului imediat. Cale de acces spre lumea ficțiunii, cartea reprezintă, din această perspectivă, o invitație și, totodată, o promisiune.

Plăcerea lecturii este înțesată de timpul contemplării obiectului — de cele mai multe ori un exemplar vechi și rar, iradiind sugestia *fantasticității* conținutului : Dionis „deschise o carte veche legată cu piele și roasă de molii — un manuscript de zodii (...) Inițialele acestei cărți cu buchii erau scrise ciudat cu cerneală roșie ca sângele, caractere slave de o evlavioasă, gheboasă, fantastică arătare“ (*Sărmanul Dionis*) ; Toma Nour își amintește : „Între grinzile casei găsisem o carte cu scoarte de piele roase de molii, cu marginile roșii — în ea erau niște povești manuscrise cu litere bătrâne, iară literele începătoare paleografate cu roșu...“ (*Geniu pustiu*).

În centrul paradisului naturii terestre, Ieronim admiră lucrările artei și ale culturii : „Astfel, el, moștenitorul firesc al acestui locaș de pace, a acestei grădini închise, ca o odaie, răscoli cărțile, cari erau toate alese și-i promiteau multă petrecere ; scrierile moșneagului, în cari fiecare cugetare era un monogram al acestui cap adânc și fericit și a căror rezonanță era atât de mare, încât fiecare construcție trezea o lume de cugetări și analogii în capul tînărului“ (*Cezara*). Reverberația — în plan afectiv — a lecturii, plăcerea ei, este dublată de rezonanța intelectuală favorizînd starea meditativă a cititorului, valoarea actului recepțării sporind astfel cu dimensiunea reflectării.

Fantastic, obscur, întunecat, subtil — sînt atribute esențiale ale cărții preferate, într-o ambiguizare a sensurilor ce acționează „precum un magnet“ asupra cugetării cititorului : Toma Nour *își mîna viața citind romane fioroase și fantastice care iritau creierul* ; Dionis, răscolind cu patimă în mormanele de cărți puse în vînzare de Riven, le cumpăra pe *cele mai obscure și mai fără de-nțelese* : „libertatea de alegere în elementele de cultură îl făcea să citească numai ceea ce se potrivea cu predispunerea sa sufletească atât de visătoare. Lucruri mistice, subtilități metafizice îi atrăgeau cugetarea ca un magnet.“ (*Sărmanul Dionis*). Comprehensiunea intelectuală este substituită astfel de facultatea imaginativă într-o ritmică succesiune interioară ce acordă și fanteziei rol cognitiv.

Obsesia cărții e implicată în structura unor comparații și metafore în care elementul presupus a fi cunoscut este de sorginte livrescă : „Ochii adînci ca două basme-arabe / Samăn cu-aceia ai reginei Sabbe“ (*Rime alegorice*) ; „Trist ca o tragedie veche, eu stam în parter, răzimat de stal“ (*Geniu pustiu, t.a.*) ; „Zburam mereu asemenea viselor teribile a poeților

norvegieni prin câmpii numai de neauă" (*Geniu pustiu*, t.a.) ; „Era noaptea aceea un roman cavaleresc fără înțeles, din evul mediu" (*Geniu pustiu*).

Dacă la Eminescu nu apare dorința nostalgică a unui volum propriu (doar într-un vers din tinerețe apare sintagma *cărtea-mi*), în schimb, desenele creionate de Ieronim pe zidurile chiliei sale trezesc reprezentarea unei cărți de schițe risipite pe pereți.

Exersată pe claviatura cărților, dar decepționată, în cele din urmă, de eșecul actului comprehensiunii, inteligența, ademenită de absolut, demontează mecanismul lecturii într-o optică ce implică și impune neîncredere în posibilitățile livrescului de a recepta și retransmite „fulgerările" necunoscutului. Nu integrala gândirii, ci doar petece rupte din ea, nu ființa armonioasă a limbajului, ci doar frânturi oferă tipăritura eului suferind de nostalgia întregului.

Neaflînd, pe această cale, prețul vieții și al morții, eroul liric *aruncă deoparte* tratate vechi și cărți, sătul de analitismul lor lipsit de roade. Simbolic, degradarea semnificației este anunțată de deteriorarea obiectului : cartea, foliantul sau tomul sînt prăfuite, unse, roase de molii, slovele sînt strîmbe, literele moarte... (conotații acționînd și în acest plan al sensului, nu numai în acela al sugestiei vechimii). Așadar, imposibilitatea atingerii absolutului semantic prin carte, neputința captării insesizabilului în plasa textului transformă sentimentul cultic în impuls degradator. Amplitudinea maximă a oscilațiilor afective atinge astfel polul opus, disprețul :

Nu e carte să înveți
Ca viața s-aibă preț —
Ci trăiește, chinuiește
Și de toate pătimește
Ș-ai s-auzi cum iarba crește.

(*În zădar în colbul școlii*).

Se atinge astfel înțelegerea că nu retrăirea destinului celuilalt, în litera moartă a cărții, ci simțirea adîncă a propriei fatalități, unice și irepetabile, conferă virtuți vizionare eului liric, dornic să citească acum filele *Cărții universului*.²

Deschiderea *cărții cerului albastru* pe care stelele întruchipează *litere aurite* înseamnă, prin haloul de semnificații al imaginii, dincolo de realizarea unui peisaj nocturn, promisiune a

unui text inițiativ, invitație la o lectură cosmică. Coextensivă existenței, tentația absolutului prin nevoia înțelegerii sensului încifrat în *cartea lumii* este singura cale de a anula identitățile *viață — umbră, zile — vis*. Accesul la semnificație este blocat însă de ecranul semnului ce-și contrariază, în acest fel, însăși ființa bipolară, prin ocultarea feței inteligibile aflate dincolo de evidența sensibilă. Cantonarea într-o lume a semnelor înseamnă permanent triumf al nostalgiei semantice.

Semn, problemă, enigmă, cifră, întrebare devin sinonime în textul eminescian, sugerând obsesia saturării realului cu necunoscut și dorința „vizionară” a poetului :

De-a vieții grea *enigmă* ție-acuma nu-ți mai pasă

Căci *problema* ei cea mare la nimic o ai redus,

Pe cînd nouă-ncă *viața* e o *cifră* nențeleasă

Și-n zădar cătăm răspunsul la-*ntrebarea* ce ne-am pus.

În zădar ne batem capul, triste firi vizionare,

Să citim din *cartea lumii* *semne* ce noi nu le-am scris,

Potrivim șirul de gânduri pe-o sistemă oarecare,

Măsurăm mașina lumii cu acea măsurătoare

Și gîndirile-s fantome, și *viața* este vis.

(*La moartea lui Neamțu*).

Lor li se adaugă lexemele *taină, ghicitoare, sfînx, hieroglifă, rună*.

Accesul la mister este oprit de attributele acestuia : taine *neghicite*, a vieții *grea enigmă*, enigmele-*ncîlcite*. *Frînturi de limbă* pentru om, cioburi de semnificație, tainele nu pot fi interpretate prin intermediul rațiunii ci, eventual, iluminate printr-o revelație lăuntrică. Refuzul vreunui răspuns-soluție („Suntem numai spre-a da *viață* problemei, / S-o dezlegăm nu-i chip în univers ?”), permanentizarea problemei conferă universului calitatea incognoscibilului. Țintit prin întrebări, absolutul devine elastic, îndepărtîndu-se — galactic — de conștiința scrutătoare.

Semn însemnează și *sistem* de a gîndi lumea, construcție minată din interior de lipsa de încredere a cugetătorului în propria-i realizare :

Palid stă cugetătorul, căci gîndirea-i e în doliu,

În zădar el grămădește lumea într-un singur semn ;

Acel semn ce îl propagă, el în taină nu îl crede

(*Memento mori*).

În alte contexte, lexemele denotă inscripțiile lipsite de înțeles pentru neinițiat (cupa cu „cifre de maur“, carul cu „rune“ al lui Zamolxe) sau sînt semnale verbale ale misterului existențial (fetele sînt „enigme vii“ ; femeia — „un sfînx“ ; Christos — „o ieroglifă“).

Obscurizarea sensurilor primordiale prin degradarea scrierii — *semnul șters al literelor vremii* nu mai permite înțelegerea — neputința de a extrage semnificația absolută din trama evenimentelor, eșecul cognitiv transformă „veșnicul mers“ al omenirii în permanentă rătăcire într-un labirint temporal.

Dacă ceea ce există a existat și va exista mereu, singura salvare din capcana eternității este radierea numelui — miez al ființei, arheu primordial — din cartea temporalității. De aceea, implorator se înalță ruga către cel care — prin gîndul său — e creator de lumi, într-un timp abolit :

O, Adonai ! al cărui gînd e lumea
Și pentru care toate sunt de față —
Ascultă-mi ruga, șterge al meu nume
Din a veciei carte mult măreață
(*Fata-n grădina de aur*).

Năzuind spre „pieirea cea eternă“, existentul este hărăzit, prin „sortii din ceri“, *migrației eterne* :

Dar, vai, tu știi prea bine că n-am să mor pe veci —
Că vis e a ta moarte cu slabe mîni și reci,
La sorti va pune iarăși prin lumile din ceri
Durerea mea cumplită — un vecinic Ahasver —
Ca cu același suflet din nou să reapară
Migrației eterne unealtă de ocară...

(*Mureșanu*).

Așadar, nu nostalgia, ci angoasa duratei domină și devoră afectivitatea eminesciană într-un complex al nimicirii.

Zadarnic marea Carte a lumii (*Liber Mundi*) își oferă mesajul incitînd la o lectură simbolică spiritul dornic de cunoaștere. Semnele tainei „mute rămîn“ sau sînt „rău și fals“ explicate (*Geniu pustiu*). *A nu înțelege, a nu ști, a nu pricepe, necunoscut, neînțeles* — sînt lexeme de mare frecvență în vocabularul eminescian. (*Istoria neînțeleasă* a pecetluit printr-un sigil în cartea lumii soarta popoarelor, *Decebal*). Explicarea greșită a avertismentului conținut în filele cărții *Destinului* (în care un om ucis e doar o literă necitită, un oraș ars — o pagină de-ntors), traducerea eronată a „dicțiunii“ divine transformă posibilul evi-

tabil în fatal inevitabil (*Geniu pustiu*). Această interpretare implică ideea că, pentru poet, cel puțin într-o anumită perioadă a existenței sale, problema conținută în interogația disjunctivă „se poate și altfel sau e un trebui rece și neîndurat” se soluționează prin acceptarea primei părți a formulei.

Putința de a tâlcui corect semnele se dovedește a fi un har, iradierea sensului universal în conștiințele vizionare, sau o învățătură deprinsă în copilărie prin osîrdie maternă („deci ea l-au învățat / Să tâlcuiască semne ș-a păsărilor spuse / Și murmura cuminte a rîului curat”). Limbajul simbolic al semnelor, tâlcuit de profet, prevestește sfîrșitul :

În zadar guverna regii lumea cu înțelepciune,
Se-amulțesc *semnele* rele, se-mpuțin faptele bune
(*Egiptul*).

El vorbește și profetic glasul-i secolii pătrunde :
Sufletu-i naintea morții luminează-a vremii unde ;
Gîndul lui o *prorocie* — vorba lui mărgăritar ;
[...]

Am uitat mărirea veche, cu rușine chiar de nume
Multe *semne de pieire și de viață* nici un *semn*

(*Memento mori*).

Doar în rare clipe de revelație, sinele poetic manifestă virtuți vizionare, descifrînd limbajul profetic al astrelor :

Cînd provocați de arfă-mi răspund valuri o mie,
În nopți cînd pricep scrisul al stelelor de foc ?

(*Feciorul de împărat fără de stea*).

De ce știu ce-i scris în stele,

Cînd în van lumea o-nvoc ?

(*Cîntecul lăutarului*).

Correspondența microcosmos — macrocosmos este reprezentată în imaginarul fantastic eminescian prin relația *om-stea*, *cartea veșniciei* consfințind legătura dintre esența umană și cea astrală. Vechea credință în determinismul sideral e evocată, în forma ei populară, în *Mușat și ursitorile* (Orion și Neptun „croiesc”, la naștere, soarta copilului în lume) și într-o formulă mitologizant-creatoare în *Feciorul de împărat fără de stea* („de cer steaua depinde / Și umblă scriind soarta a omului născut”).

Totul aspiră la demnitatea cuvîntului cosmic prin care are loc o supra-valorizare a realului — strania frumusețe a fetei sale, gîndește bătrînul împărat, ar trebui slăvită prin scris stelar. Constatarea absenței vreunui mesaj divin înscris în configurații astrale dobîndește inflexiuni tragice :

O, Demiurg, solie cînd nu mi-ai scris în stele,
De ce mi-ai dat știința nimicniciei mele ?

(O, stîngă-se a vieții...).

Tensiunea dorinței de a străbate ecranul viitorului determină astfel invocarea unor practici divinatorii (alături de astrologie este convocată și hidromanția : nuvela *Avatarii faraonului Tlă* cuprinde descrierea unei practici hidromantice : în metamorfozele coloristice ale apei sfinte a Nilului turnate în pahar, rînd pe rînd, de aur, roză și viorie, Tlă își vede *avatarii* : un om bătrîn și pleșuv, un tînăr frumos, un om sinistru și rece).

Lectura simbolică, inaccesibilă celui neinițiat, prin caracterul — *astrologic, arab, runic sau hieroglific* — al semnelor, este producătoare de noi sensuri.³ Aflînd, în oglinda lui de aur, în reflectarea tăinuitelor căi ale stelelor centrul, „sîmburul lumii“, esența a ceea ce este „drept, frumos și bun“, magul, unealtă a răzbunării divine, citește semnul *întors*, transformînd astfel orașele vechiului Egipt în „gigantice sicriuri“ (*Egiptul*).

Asemănătoare cărții magului, ce cuprinde în semne, „întoarse arăbește“, legile universului, este cartea lui Dionis-Dan (*Sărmanul Dionis*). Accesul la enigmaticul paralogic se realizează astfel printr-un „manuscript de zodii“, ce semnalează „ateistului superstițios“ fața ocultă a existenței. Misterul se oferă unei interpretări simbolice, cartea deschisă provoacă la descifrare : „Acea carte a lui Zoroastru, care cuprinde toate tainele științei lui, stă deschisă înaintea ta“. Dezobscurizarea valorii simbolice a literelor („și fiecare literă era un an“) permite lectura destinului planetar în șirurile ei.

Vocabula *ciudat* revine de cîteva ori :

„Inițialele acestei cărți cu buchii erau scrise *ciudat* cu cerneală roșie ca sîngele, caractere slave de o evlavioasă, gheboasă, fantastică arătare“ ; „el întorcea foaie cu foaie uitîndu-se la constelațiunile *ciudate*“ ; „*Ciudat !* Călugărul Dan se visase mi-rean cu numele Dionis... pare că se făcuse în alte vremi, între alți oameni ! *Ciudat !*“

Se insinuează, în textul eminescian, prin anumiți indici verbali, ideea desolidarizării autorului de visătoria lui Dionis,

într-un nereușit efort de detașare („O carte care nu lăsa nimic de dorit pentru a aprinde niște creieri superstițioși, dispuși la o asemenea hrană“; „La sfârșitul cărții era zugrăvit Sfântul Gheorghe în lupta cu balaurul — dragă doamne — simbol ce înfățișa adevărul nimicind neștiința“).

În lumina lunii, *constelațiunile ciudate* zugrăvite pe paginile tomului vechi, legat în piele și ros de molii, se revelează ca imagine „în oglindă“ a astralului, iar cartea lui Dionis drept *Carte a lumii*.

Desprinzându-se de rîndurile textului *obscur*, privirea eroului se îndreaptă spre firmamentul nocturn, precum aceea a magului, după deschiderea cărții („El cartea-și deschide, la ceruri privește / Și zodii descurcă în lungul lor mers“). Intuiția miilor de ceruri ce transpar în albastra înălțime conduce spre revelația — polară — a adîncimilor sufletești transformate în lumi, „aievea așa cum le dorești“, prin puterea unei energii psihice modelatoare. Cartea universului devine astfel și carte a sinelui. Plasarea spațiului și a timpului în teritoriul eului metamorfozează strîmta interioritate în spațiu cosmic fundamentat pe principiile reflectării: „Cîți oameni sînt într-un singur om? Tot atîția cîte stele sînt cuprinse într-o picătură de rouă sub cerul cel limpede al nopții. Și dac-ai mări acea picătură să te poți uita în adîncul ei, ai revedea toate miile de stele ale cerului, fiecare — o lume, fiecare cu țări și popoare, fiecare — cu istoria evilor ei scrisă pe ea... un univers într-o picătură trecătoare“.

Simbolul cosmologic (de origine hindusă), *păienjenișul roșu*, format din o mulțime de cercuri „ce se tăiau“, se metamorfozează treptat, din miez „de jăratric“ al cărții, în cer „ruminat de apunerea soarelui“. Astfel Dionis alunecă, în cîteva clipe, prin intermediul cărții, cu secole în urmă, în timpul rîvnit-domnia lui Alexandru cel Bun.

Dorința de comprehensiune prin lectură se transformă în efort inițiat, *deschiderea* enigmei presupunînd efectuarea unei acțiuni simbolice:

Și cine-enigma vlei voiește s-o descuie,

Acela acel munte pe jos trebui să-l sule.

(*Feciorul de împărat fără de stea*).

Inițierea se realizează și prin *deschiderea* simbolică a unei porți, prin trecerea pragului ce separă domeniul cunoscutului de teritoriul necunoscutului — pasaj spre o realitate superioară.

Bolnavul rege Tlă, dorind, în ora morții rîvnite, să înfrunte adevărul, *deschide* o „ușă mare“ din palatul său și intră într-o sală „fără acoperămînt“, în care *oglindea de aur a podelei* reflectă oceanul astral. Aici el receptează sarcasticul mesaj al divinității thanatice invocate, ce mărturisește a fi adevărată eternitate prin „pieire și renaștere“, și care transsubstanțiază esența umană, reducînd-o, de la materia pulberii, la conturul formei prin care trece.

Al doilea nivel al inițierii în moarte este atins de faraon prin trecerea pragului „piramidei sure“ : „Deschise o ușă c-o cheie de aur, o închise iar după sine ... și cu asta închisese porțile lumii după el ... era singur, singur într-un mare mor-mînt ...“

Nu spre regatul tenebrelor se îndreaptă aspirația lui Dionis-Dan, el nu năzuiește o inițiere în moarte, ci dimpotrivă, rîvnește accesul în incinta sacră a domului divin, revelația supremă a imperiului celest. Accesul interzis — poarta veșnic închisă, sensul refuzat prin echivocurile simbolurilor — triumghiul ce încadrează un ochi de foc — sau prin ilizibilitatea literelor — proverbul scris în „literele strîmbe ale întunecatei Arabii“ transformă tentația absolutului în obsesie esențială : „Numai o poartă închisă n-au putut-o trece niciodată. Deasupra ei, în triumghi, era un ochi de foc, deasupra ochiului un proverb cu literele strîmbe ale întunecatei Arabii. Era doma lui Dumnezeu. Proverbul o enigmă chiar pentru îngeri.

Însă oare de ce omul nu gustă vreo fericire ! Vecinic semnul arab de pe doma Domnului îi preocupa mintea lui Dan, vana-i era căutarea lui prin cartea lui Zoroastru — ea rămînea mută la întrebările lui.“

Imaginația simbolică apelează și la valorile figurilor geometrice reliefate printr-un cromatism expresiv : *cercul roșu* ce se zugrăvește pe tabla neagră cuprinde în mișcarea lui vibratorie unitatea existentului (minerale — plante — animale — om — minerale — ..., *Avatarii faraonului Tlă*) ; *triumghiul* de pe doma Domnului sugerează ordinea cosmică (*Sărmanul Dionis*). Acestor simboluri li se adaugă cel al *ochiului de foc*, emblema a atotștiinței suprarăționale care arde, fără să distrugă învelișurile, pătrunzînd pînă la esența lor ascunsă.

Destinul personal este cuprins într-o carte ale cărei pagini sînt *înnegrite* „cu gîndiri și cu imagini“, registrul afectiv în care se efectuează operația scrierii fiind durerea („A vieții mele

carte e scrisă în durere“). *Deschiderea și închiderea cărții* delimitează spațiul existenței individuale înscrise pe coordonatele inteligenței și ale imaginației. Se insinuează astfel, în text, simbolismul negrului, culoare ce înfruntă, maculind, albul foii, atribut al *inocenței* (lat. *noceo*, ere „a vătăma“) primordiale: „mîna mea zbura tremurîndă, înnodînd fire negre pe un cîmp alb, asemenea unei gîndiri cernite ce se strecoară prin toată pagina unei vieți fericite“ (*Geniu pustiu*, t.a.).

Viziunea este prezentă și în încercările dramatice, unde este solicitat și simbolismul roșului, într-o perspectivă a vechimii. *Slove roșii în cartea vieții* sînt pașii iubirii, afirmă Irina și Bogdana (*Grue Singer, Bogdan Dragoș*). Arbore se consideră a fi o *carte veche*, bine tilcuită de Ștefan, dar devenită ilizibilă în timp, cei tineri nepricepînd semnificația *literelor*, doar *semne moarte* pentru ei, precum șirurile arabe (*Mira*).

Dacă, în concepție eminesciană, ceea ce este a fost și va fi *întotdeauna*, viața individuală este aidoma unui manuscris — citit în timpul manifestării ei și *închis* „în saltar“, în perioadele de non-existență, de latență vitală. Așadar, „hîrtia chiar era nevoie ca să fixeze pe Archaeus“ (*Archaeus*), iar lectura — necesară, ca să transforme virtualitatea existenței în realitate. Femeia — poezie este o *cugetare frumoasă* sculptată de un filosof (*Exerciții & Moloz*), iar bărbatul — *proză bunomă* (*La curtea cuconului Vasile Creangă*).

Umanul se oferă lecturii, în primul rînd, prin textul ochilor, *scrisoarea* vieții întregi cuprinsă în ei (*Urît și sărăcie*) fiind concurată doar de *cartea sufletului* încifrată în expresia feței (*Avatarii faraonului Tlă*). Iluminarea vizionară necesară lecturii este atinsă nu numai prin puterea iubirii, ci și prin energiile — polare — ale ascetismului și demonismului :

Că ce văd eu în privirea-ți senină
N-a văzut nimeni pe pămînt.
E-atîta scris și-atît nu-i scris în sine
Încît ar trebui un trai de sfînt
Ca să-nțeleagă șoapta ta surprinsă.
Privirea ta cea dulce și aprinsă.

(O, de ai ști cum șoapta ta divină).

O, Cezara ! Suflet de demon, gîndi el, cum citești, în su-
fletele omenеști... cum vezi în ele scris viitorul“ (*Avatarii fa-
raonului Tlă*).

Univocitatea cuvîntului rostit se opune ambiguității create de ghicirea *filă cu filă* a cărții iubirii, în care expresivitatea polisemică a privirii e generatoare de enigmatic. Pe de altă parte, „vizionarea” directă a gîndurilor și nu cunoașterea mijlocită de cuvînt — *umbră săracă, nume fugitiv în haina-i urîtă*, permite revelația întregului adevăr : „Toate limbele pămîntului nu pot spune ceea ce vrei să-mi spui . . . pe cînd în ochii tăi gîndurile-ți se ivesc goale, șirete, tinere, și haina cea urîtă a vorbei nu ascunde nimic din frumusețea lor. Eu nu voi umbra mărului de aur, ci mărul, nu vorba de amor, ci amorul” (*O, taci*).

Complet degradat, trădîndu-și statutul esențial prin netrimiteria la vreo semnificație, limbajul uman se relevă, uneori, drept „sumă de semne” opacizate :

În capetele noastre de semne-s multe sume,

Din mii de mii de vorbe consist-a noastră lume

(*Icoană și privat*).

Nedisimulată este rezerva față de „învățații cuvîntului” (preocupați întotdeauna de cartea cea mai nouă pe care o consideră drept cea mai bună) care adună în „hambarul memoriei” doar *vorbele*, ce sînt *cojile moarte* ale *actului* gîndirii, veritabil „cutremur al nervilor” (*Archaeus*). Lor li se opune cel ce se ridică, „volbură gigantică” din abisul mării, pînă sus în „cerul luceafărului”, prin nemargini de gîndire — geniul (*Geniu pustiu*).

Meritul suprem al rațiunii (chiar geniale), ce decupează realitatea impunîndu-i propriile limite, este acela de a pune probleme și nu de a crea certitudini : „Într-adevăr lumea cum o vedem nu există decît în crierul nostru (. . .) Lumea nu-i cumu-i, ci cum o vedem (. . .) Care-i adevărul adevărat ? Cel văzut clar de un gînsac, sau cel abia întrevăzut ca printr-o negură de Kant ? (. . .) Cu toate acestea noi presupunem că filozoful e mai cuminte decît un gînsac, ba că în problemele aceluia e mai mult adevăr decît în siguranțele acestuia. Un semn că pentr-o minte mare totu-i problem, iar pentru 75 dramuri de crier totu-i sigur” (*Archaeus*). Deci nu mediocritatea rațiunii, ci sacra putere genială, ce străpunge ecranul aparențelor atin-gînd *lamura* esențială, înnobilează ființa umanității, dăruind lumii ce „pare numai a curge trecătoare”, pentru totdeauna, o „dreaptă oglindă” (*Ca o făclie . . .*).

Sensul căutat se poate manifesta astfel prin acțiunea modelatoare a geniului în care trăiește gîndirea veacului, exis-

tența lui însemnând o deschidere — spre citire — a cărții lumii. Însingurarea fapturii excepționale (neputința omogenizării în mediu) reprezintă, în concepția eminesciană, doar un aspect secundar, fenomenal, importantă fiind aderența sa intimă la însăși esența existențială :

O, genii ce cu umbra pământul îl sfințiți
Trecînd atît de singuri prin secolii robiți

[...]

În orice veac trăirăți nencetăteniți,
Și totuși nici într-unul străini nu o să fiți
(*Ca o făclie*).

Pornit în căutarea absolutului semantic, spiritul poetic suferă lucrarea seductivă a imaginarului :

În zădar trimit prin secol de-ntrebări o vijelie
Să te cate-n hieroglifă din Arabia pustie,
Unde Samum își zidește vise-n aer, din nisip.
Ele trec pustiul mîndru ș-apoi se coboară-n mare,
Unde mitele cu-albastre valuri lungi, strălucitoare,
Inecînd a mele gînduri de lungi maluri le risip
(*Memento mori*).

Surprinsă între tentația raționalului și fascinația imaginarului, energia creatoare este antrenată, cu puteri de destin, spre cel de al doilea termen al tensiunii polare : „Și cînd cred s-aflu-adevărul mă trezesc — c-am fost poet“ (*Memento mori*).

SUB VRAJA ROSTIRII

„O, de ai ști cum șoapta ta divină
Deschide-al visurilor labirint“
(O, de ai ști...)

Alături de textul scris, dar precedându-l și în concurență cu acesta, sonorul semnificativ constituie o reprezentare ce se insinuează din toate zonele universului eminescian, fiind unul din elementele sale de seducție. Voce umană sau glas al naturii, semnificație de profunzime sau tulburătoare vrajă acustică, rostirea reprezintă o constantă în sistemul imagistic al creației.

Impregnarea afectivității cu veninul miticului Kamadeva are loc nu numai prin intermediul vizualității, ci, poate, mai intens încă, prin auz :

O dată te văzusem —
Și-am stat înmărmurit
Și crud-a fost durerea
Cu care te-am iubit.

Te văd de-a doua oară
Și glasul tău l-ascult —
Și știu numai atîta
Că am trăit prea mult

(O dată te văzusem).

Incapacitatea de a surprinde, pe cale senzorială dintr-o dată, armonia totală, trezește nevoia de „desincronizare“ a simțurilor, într-o percepție treptată a „realului imaginat“ :

Vorbește-ncet... la vorba-ți eu ochii-mi voi închide
Căci nu pot de odată cuprinde-a ta frumsețe...
De-aud... nu pot să caut zimbirea blîndei fețe,
De văd, a ta cerească, armonică-arătare,
Urechea mea e surdă și gura-mi glas nu are.

(Mureșanu).

Declanșator al puterilor din adînc, sonorul devine „cheie“ inițiativă în universul reveriei. Fluiditatea muzicală a glasului induce în narator o stare extatică, sugerînd deschiderea neobișnuită a sensibilității la incantația rostirii : „astfel încît auzii vocea ei *de-un timbru umed și copilăresc* pătrunzînd scena . . . Eu rămăsesem în genunchi și cu mîinile unite după fondal și sorbeam cu tot sufletul meu *notele de argint* a vocii sale ce veneau pînă la mine. Eram zdrobit de fericirea mea. Pe cînd stăteam estaziat, cu capul plecat în pămînt, răpit ca de-o suvenire și setos să mai ascult vocea ei ce încetase, aud în dreptul meu un foșnet de rochie“ (*Geniu pustiu*) ; „Cînd, într-o noapte, tot de vară, trec pe-o stradă pustie . . . și . . . aud deodată dintr-o fereastră glasul de porumb al Mariei . . . Dacă am rămas uimit . . . mi-am răzimat fața de zidul acelei case . . . gîndeam că-nnebunesc . . . Toată feeria nopții de pe lac, toată durerea copilăriei se-nfățișară deodată înaintea-mi . . . Eram beat . . . eram nebun . . . eram mărmit de acest glas“ (*Visul unei nopți de iarnă*).

Beatitudinea provocată de armonia sonoră copleșește, întunecînd puterile rațiunii și deregîndu-le. Atitudinea lui Nour — în genunchi și cu mîinile unite — mărturisește adorație. Starea de extaz trădează extrema impresionabilitate a firii sale, supuse puterii seductive a sonorului. Dorința de a mai prelungi farmecul fonic este exprimată prin *setea* (suprem chin biologic) de a mai *sorbi* *notele de argint* ale vocii (calificare metaforică a glasului armonioasei Poesis, alături de epitetele — *timbru umed și copilăresc*).

Inflexiunile vocii — glasul *de porumb* al Mariei — au virtuți „vizionare“, iluminînd trecutul situat sub semnul unei armonii identice. Provoacă explozia adîncurilor, „cheia“ melodică transpune afectivitatea pe lungimea de undă a copilăriei. Tensiunea generată de șocul armonic este de neîndurat. *Beat, nebun, înmărmit* sînt cuvintele ce exprimă efectele influxului vocal.

Subjugat de glasul *cald de înduioșare* al reginei dunărene, Arald uită universul, acceptînd, umil și fericit, destinul de a asculta *viersul* învingătoarei. Toma Nour este urmărit toată viața de timbrul — *dureros, dulce, suferitor* — al vocii mamei, ce i-a „descîntat“ copilăria. Calități morale și spirituale divulgă vocea Cezarei, demon al amorului : „era atîta tristeță, atîta dulceață, atîta resignațiune și atîta superioritate de spirit în toată

espresia vocii ei încît îți venea să-i plîngi de milă" (*Avatarii faraonului Tlă*).

Atenția acordată calităților fizice ale vocii transpare prin referirile la timbru. Elli are un „glăscior de argint" (*Avatarii faraonului Tlă*), vocea Sofiei, cîntînd pe moarte, amintește de sunetul unui „clopot de argint", Dionis își închipuie că Maria visurilor sale are o voce de „un timbru de aur", cînd o ascultă aude „un glăscior argintos".

„Sonorul" feminin este plasat sub semnul argintului și al aurului (*argintul* evocînd, în special, inflexiunile cristaline ale vibrațiilor sonice, *aurul* realizînd o apreciere globală utilizată și în limbajul comun); glasul bărbătesc posedă, în schimb, modulațiile metalice ale aramei: vocea lui Sarmis sună „adînc, ca de aramă" (*Gemenii*), bătrînul preot are un „adînc glas de aramă" (*Strigoii*). În *Epigonii*, epitetul rar *ruginit* este „acordat" semantic la un context saturat cu termeni din același cîmp stilistic: „Mureșan scutură lanțul cu-a lui voce *ruginită*, / Rumpe coarde de aramă cu o mîină amorțită". Doar Ioan, cel confundat în pictură cu o femeie, are o voce *de argint*. Feciorul de împărat, ce stăpînește, din nou, peste codrii de aur, după uciderea zmeului, are o *grădină de glas* (*Călin Nebunul*). Tomiris distinge în glasul lui Sarmis tonalitatea arderii lipsite de primejdia mistuirii — *focul blînd din glasu-ți* —, precum și copila în vocea cavalerului din imaginara idilă din *Scrisoarea IV*.

Solidar cu făptura iubitei, glasul ajunge să o reprezinte în totalitatea ei. Stilistic, cuvîntul are utilizare de sinecdocă:

Zîină din păduri,

Umbră din povești,

Glas al dulcei guri,

Unde ești?

(*Ochiul tău iubit, var.*).

Chiar mesajul absenței, al vocii stinse de dincolo de Styx, este receptat și corect înțeles:

Și dacă glasul adorat

N-o spune un cuvînt,

Tot înțeleg că m-ai chemat

Dincolo de mormînt

(*Din noaptea ...*)

Sonoritate melodică lipsită de primejdia semnificării, *glasul celui întâi amor* este doar un murmur neînțeles. Regresiunea într-un timp edenic, plasarea într-un spațiu cosmic central conduc spre identificarea protagoniștilor scenei cu umanitatea primordială. Armonia murmurului este definită prin metafora cu virtuți unificatoare : *flautul zefirului* (O, taci, ce spui că mă iubești, copilă).

Trecerea de la *glas* la *cuvînt* însemnează transgresiune de la un semnificant al interiorității (pentru că prin „intonația graiului“, trădăm, chiar dacă „fragmentar și inconștient, eul profund“¹⁾ la semnificația vorbirii.

Prins în capcana iubirii, lui Nour i se pare că unicul denotat posibil al limbajului, în afara căruia nu mai există nimic inteligibil, este Poesis : „Altădată limbele mi se păreau neroade, vorbele fără înțeles . . . orce vorbă ce nu o puteam referi la ea îmi părea o nerozie, și o nerozie să cuget asupra-le . . . mintea mea încetase de a-mi interpreta înțelesul vorbelor . . . uimit și nebun, vedeam în închipuința fiecărui concept numai palidele conture a divinei sale umbre“ (*Geniu pustiu*). Chiar *vorbele goale* ale iubirii, *neroziile-i dulci* sînt *enigme* (*Avatarii faraului Tlă*).

Insuficiența cuvîntului care nu poate exprima preaplinul simțirii este sugerată prin sintagma *fără de nume*. Iubirea își inventează limbajul, cel comun fiind impropriu să cuprindă toate nuanțele din paleta simțirii : „Ce-i viața ? El simțea că o oară lîngă dînsa ar plăti mai mult decît toată viața. Cîtă intensivă, dureroasă, *fără de nume* fericire într-o oară de amor. Și cum i-ar vorbi el ! *Cîte numiri ar inventa el, care de care mai îndrăgite, mai fără de înțeles, mai nepomenite*, pentru un surîs de pe buzele ei, un surîs în trecere, umbra unei fericitoare cugetări“ (*Sărmanul Dionis*).

Armele ademenirii, cu dublul tăiș — al seducției semantice și al fascinației melodice, sînt tot cuvintele : „Dorința-i guralivă, / Ademenirea-i blîndă, *putut-a sta-mpotrivă* / *Atîtor vorbe calde șoptite cu durere, / Ce aerul îl împle c-un val de mîngîiere* ?“ (*Gelozie*).

Rostirea învie piatra, însuflețește, precum odinioară ruga lui Pigmalion pe Galateea, răceala marmurei, înduplecă aspra nepăsare a iubitei :

Dar te cobori, divino, pătrunsă de-al meu glas,

Mai mîndră, tot mai mîndră la fiecare pas...

Visez ori e aieva? Tu ești în adevăr?

Tu treci cu mîna albă prin vițele de păr?

Dacă visez, mă ține în vis, privindu-mi drept...

O, marmură, albi milă să nu mă mai deștept

(*Apari să dai lumină*).

Plăcutul este impresia dominantă sub care se plasează limbajul și sonoritatea afectivității. Pot fi distinse diferite trepte stilistice ale exprimării ei : epitet propriu-zis, reprezentat printr-un adjectiv la gradul pozitiv : „Cu glasul tău dulce tu raiu-mi deschizi“ (*Frumoasă și jună*) ; epitet realizat printr-un superlativ al acestui adjectiv : „Mă uimești dacă nu mîntui... / Ah, ce fioros de dulce de pe buza ta cuvîntu-i“ (*Scrisoarea IV*) ; „Copile! N-o să mîntui? / Căci fioros de dulce pe buza ta cuvîntu-i“ (*Sarmis*) ; metafora substantivală *lamură de miere* cu puternic rol de intensificare și concretizare : „Vorbirea ta mi-i lamura de miere“ (*Tu mă privești cu marii ochi...*), „De ce cuvîntul buzei e lamură de miere?“ (*Mureșanu*) ; metafora verbală — *a se îndulci* : „El simți aerul îndulcindu-se sub șoptirile ei“ (*Sărmanul Dionis*).

Lexemul *mărgăritar*, utilizat în ipostaze stilistice diferite, este, în contexte variate, rînd pe rînd, epitet metaforic (printr-o adjectivizare a substantivului) și metaforă substantivală : „Lui glasul îi tremură... dar răspicat și blînd / Vorbe mărgăritare le-nșiră temurînd“ (*Feciorul de împărat fără de stea*) ; „Și vorbind mărgăritare culeg flori în a lor goană“ ; „Gîndul lui — o prorocire, vorba lui — mărgăritar“ (*Memento mori*).

Drept glas lăuntric este resimțită gîndirea. Glasul gîndurilor este ascultat cu atenție atunci cînd roata vremii este întoarsă — imaginar — într-o vastă panoramă retrospectivă (*Memento mori*).

În zona melodicului și a armoniei se situează tonalitatea vocii interioare, ivite din „irealitatea“ sunetelor gîndirii :

Și-n dulcea atmosferă uimită, purpurată,

S-aud glasuri ușoare ca arfe care plîng.

Dar nu-i sunet aieva... ci-a gîndurilor sale

Glas tremurat și dulce îi răspundea cu jale

Și-n inimă-i aude *un dulce glas de-argint*
Ca sunetu-unui clopot prin noapte aiurind
(Feciorul de împărat fără de stea).

Amuțirea glasului lăuntric este urmată de o stare muzicală averbală, saturată totuși de semnificație și înlesnind dialogul : „Cînd însuși glasul gîndurilor tace, / Mă-ngîină cîntul unei dulci evlavii — / Atunci te chem“ (Sonete). Cîntul îngînat al dulcii evlavii se revelează drept stare impersonală, exterioară făpturii eului (cîntul — subiect, mă — obiect direct).

Discontinuitatea temporală prin ruptura — în prezent — a solidarității cu trecutul, sciziunea interioară, deriva personalității sînt percepute drept mesaj sonor străin de esența sinelui, într-o alienare a simțirii de anvergura rimbaldianului : „Je est un Autre“. Menținerea în regim imaginativ este semnalată de modulațiile convergent-subiective ale lexemelor : *îmi pare, ca și cînd, parcă :*

Și cînd gîndesc la viața-mi îmi pare că ea cură
Incet repovestită de o străină gură,
Ca și cînd n-ar fi viața-mi, ca și cînd n-aș fi fost.
Cine-i acel ce-mi spune povestea pe de rost
De-mi țiu la el urechea — și rîd de cîte-ascult
Ca de dureri străine ? ... Parc-am murit de mult.

(Melancolie).

Verbul pronunțat are puteri active, în ordine cosmică și personală, unicizînd spusa într-o rostire de destin :

Dacă șoptesc *un mic cuvînt*
Atrag și ceruri și pămînt
(Vremea și iubirea).

Un nimic, un cuvîntel,
Spus după perdeauă,
E o piatră de inel,
E a nopții neauă,
Arde-atît încît cu el
Aș aprinde-o steauă
(Cînd se juca Elisa Müller).

Pururi te cătam
Pe orice pămînt,
Căci a-ți spune am
Un cuvînt
(Ochiul tău iubit).

Insistența asupra precarității fonice, în contrast cu energia — de efect galactic — declanșată de nucleul semnificației, este marcată stilistic printr-un epitet adjectival — „un mic cuvînt” sau prin forma diminutivă a substantivului — *un cuvîntel* —, echivalat, prin sinonimie, cu lexemul *un nimic*.

Puterea însuflețitoare care înfrînge inerția materiei este reprezentată, în episodul Greciei din poemul *Memento mori*, prin glasul *ce-nviase stîncă* al lui Orfeu. Ruga călugărului dă viață unui *blond copil din ceruri* cu graiul ca *glasul duioaselor misteruri* (Mureșanu). Apariția recunoaște rolul demiurgic al *glasului de jale* al călugărului, „blîndă muzică de vis”, în întru-chiparea sa.

Dacă cuvîntul are virtutea de a în-fi-ința, el poate însă distruge nu numai întreaga creație, ci și puterea creatoare, enigma rostitului devastator stînd în puterea schismei zeității tutelare / demon răzvrătit. De aceea este exprimată voința de inițiere în misterul escatologic :

Te-aș blestema pe tine, Zamolxe, dară vai !
De tronul tău se sfarmă blăstemul ce visai.
Durerile-mpreună a lumii uriașe
Te-ating ca și suspinul copilului din fașe.
Învăță-mă dar vorba de care tu să tremuri,
Sămănător de stele și-ncepător de vremuri
(Gemenii).

Mărire ție, Satan, de trei ori ai învins !
Atuncea mă primește prin îngerii pielei,
Mă-nvăță și pe mine cuvîntul nimicirei
Adînc, demonic, rece. Ți-o jur — astă știință
Eu aș striga-o-n lume c-o cruntă ușurință ...
Atunci negrește, soare ... Atunci să tremuri, cer ...
Atuncea saluta-voi eternul adevăr ...
Și liber, mare, mîndru prin condamnarea lui,
A cerurilor scară în zbor am să o sui ...
Să strig cu răzbunarea pe buze-n lumi deșarte :
Te blestăm, căci în lume de viață avui parte !
(Mureșanu).

Blestemul lui Sarmis, îndreptat împotriva lui Brigbel, țintește și putința de înțelegere a propriului limbaj („Cuvîntul gurii proprii auzi-l tu pe dos”, Gemenii).

... *Intrupare a cuvîntului, glas mîndru de eternă gură este și demonul, din altă plămadă decît cea demiurgică. Prezență sonoră, suprem-ordonatoare într-un haos fonetic, se revelează singurul principiu ce durează și care nu-și livrează — pe altă cale — identitatea :*

Oglinda singură se-ncreți ca suprafața unui lac... glasuri se certau în fundul ei ca sfada valurilor... Chicot și plîns... țiuait, urlet... suspin și un glas mare începu să ridă pînă tot caosul de glasuri mici...

O, inamicul meu cel mare... spunea un glas ce îmbla prin sală. Piriamide și temple, orașe și grădini suspendate puneți contra pasurilor mele... Rîd de voi, regi ai pămîntului, rîd de voi... Ce căutați a prinde eternitatea în niște coji de piatră, care pentru mine sînt coji de alună... În mine, în pieire și renaștere este eternitatea... Voi... o umbră ce mi-a plăcut a zugrăvi în aer... voi vreți să mă prindeți pe mine... Nebuni...

Apoi se limpezi oglinda și eternitatea din cer se uită la ea însăși... și se miră de frumusețea ei

(*Avatarii faraonului Tlă*).

Vorbe vane, vorbe goale, a lumii vorbe — sînt formule stilistice ce exprimă golirea de semnificație a limbajului, deruta gîndirii în fața enigmei existențiale.

Glasul adevărului sau glasul înțelepciunii, vocea de aramă a destinului răsună, prelungit, în auz, îndrumînd sau dezorientînd spiritul dornic de inițiere.

Vocea — dulce — a vremelniceii se stinge în devenirea temporală :

Pierdut e totu-n zarea tinereții

Și mută-i gura dulce-a altor vremuri,

Iar timpul crește-n urma mea... mă-ntunec !

(*Trecut-au anii...*),

pe cînd cea măreață a undelor de timp ce mîină viitorul în trecut este eternă (*Andrei Mureșanu*. Tablou dramatic).

Inmiutele guri ale naturii : glasul *duios* și *slab* al vîntului, *mîndra glăsuire* a pădurii de argint, *vocile dumbravei* comunică în *a firii dulce limbă*. Modificîndu-se puterile native ale organului receptor, se pierde și capacitatea de înțelegere a acestui limbaj („Căci glasul tău urechea noastră-o schimbă : / Pierdută-i a naturii sfîntă limbă“, O,-nțelepciune, ai aripi de ceară).

Logosul apei curgătoare² reprezintă un element esențial al viziunii personificatoare realizate prin anumiți indici expre-

sivi, propriile trăirii colorînd și nuanțînd sonoritatea firii : susurul cu virtuți informative al apelor („Rîul sfînt ne povestește cu-ale undelor lui gure“), indicațiile de timbru în proximitatea unor epitete morale („obraznici unde cu glăscioare de argint“), calificarea morală și temperamentală („vorbarețe valuri de rîu“, „limba rîurilor blîndă“), misterul sonor („glasul tainic de izvor“), „colportajul“ sentimental („Și izvoarele-i albastre / Șoptesc ele de ele de dragostele noastre“).

Are loc absorbirea mesajului cosmic de către făptura — în extaz — a martorului la rostirea limbajului universal :

Și tot ce codrul a gîndit cu jale
În umbra sa pătată de lumini,
Ce spun : izvorul lunecînd la vale,
Ce spune culmea, lunca de arini,
Ce spune noaptea cerurilor sale,
Ce lunii spun luceferii senini
Se adunau în rîsul meu, în plînsu-mi,
De mă uitam răpit pe mine însumi

(O, -nțelepciune, ai aripi de ceară).

Cale de acces spre labirintul visurilor, dar și în teritoriul rațiunii și al faptei, *rostirea* devine resort de destin.

EMBLEME ALE CREATIVITĂȚII

„Coroană de albi lauri, coroană de
argint
Lucește într-a nopții-mi amarul
labirint”
(Mureșanu. Tablou dramatic)

„Apoi veni acela ce-au frint pe
Minotaur / Tezeu”.
(Gemenii)

Comentînd conceptul *poeticului*, Dufrenne consideră că „poezia este poetică pentru a exprima ființa poetică a Naturii. Căci Natura este în primul rînd și fundamental poetică : poezie care inspiră orice poezie. Ea este poetică în măsura în care-și exercită și exprimă *poiein*-ul. Mai întîi prin aceea că-l produce pe om, privirea în care ea se va reflecta, vocea în care ea va răsuna”.¹ Descoperirea poeticului din lume și colorarea — cu poezie — a lumii reprezintă cele două fețe ale unui proces unic : simțirea adîncă a afinității om — cosmos, plasată sub semnul aceleiași puteri.

Dispoziția muzicală a afectivității eminesciene intuiește sau proiectează — în afară — structuri melodice. Poetizarea lumii prin expresia cantonării în simfonică armonie universală are loc în diferite modalități.

O armonie „care capăt n-are” este oceanicul suflet, indiferent-solitar (*Adîncă mare*); în feeria nocturnă iluminată de Selene, totul se înscrie sub semnul reveriei armonice (*Somno-roase păsărele*); antrenînd disoluția puterilor treziei și convocînd forțele antagonice lor, armonia silvestră are virtuți hipnogene (*Dorința*).

Natura este un spațiu muzical ce consimte la armonie, prin pasul *melodic* al Selenei sau prin cîntarea nocturnă in-

tonată de Eol pe harfa-i (*La Bucovina*). Caracterul melodic al dinamicii cosmice este invocat, deseori, prin formula, de sorginte pitagoreică, „a sferelor cîntare“. Selenarele raze de argint reprezintă, într-o viziune metaforică originală, țandări din cîntecul angelic intonat deasupra raclei universale ținută în cuie astrale. Cînd prin fereastra de la temnița vieții pătrund raze din aurul luminii unei alte lumi, ea este numită soare. Cînd cerurile „albesc“ de cîntarea îngerilor, fereastra este numită lună. Receptarea sinestezic-muzicală a emanațiilor luminoase ale cosmosului trădează o sensibilitate ce poetizează lumea prin transpunerea semnalelor vizibilului în mesaje sonore.

„Blînda cîntare“ ascultată de Regele Somn, sonoritate sub influența căreia dispar, ca niște sarcofage, insulele în apă (*Mureșanu*), patetismul „asprului cînt“ ce va răsună și după stingerea simțirii poetice (*Mai am un singur dor*), „lungile cîntece ale gre“, intonate atunci cînd norii sînt „palate fantastice negre“ (*Steaua vieții*), conferă, în structura lumii, elementului marin, energii melodice.

Atmosfera muzicală silvatică este creată de cîntecul „dendric“, pădurea — metalică — fiind un tărîm al sunetelor intonate pe coarde — de aur, de argint și de aramă. Dumbrava de aur din visul lui Nour cîntă, cu freacă de frunzelor, „o melodie molatecă și lină ca aceea a undelor adormite“ (*Geniu pustiu*). Pădurea de aramă, unde orice creangă este o strună, răsună la fiecare pas al lui Călin ; în codrii de argint, crengile sînt viori, sensibile la suflarea vîntului, iar frunzele sună precum clopoței (*Călin Nebunul*).

În repertoriul muzical al firii se înscrie și partitura vîntului :

Ca visul e cîntarea ce-o-ntoană Eol dulce,
Cînd silfele vin jalnic prin lili să se culce
(*La Heliade*).

Printre mindrele coloane o cîntare blînd murmură
E un vînt cu suflet dulce într-un aer de brilliant
(*Memento mori*).

Cîntecul sau murmurul dulce al izvoarelor induc o stare extatică în afectivitatea pregătită, prin emoțiile iubirii, pentru simțirea vibrațiilor firii :

Numai murmurul cel dulce
Din izvorul fermecat
Asurzește melancolic
A lor suflet îmbătat

(Făt-Frumos din tei).

Vraja, farmec; sfânt, jalnic; a înșina, a asurzi melancolic, a îmbăta sînt cuvinte ce exprimă tonalitatea și registrul cîntării, dar totodată și al receptării. Polifonia melodică creată de cîntul izvoarelor și al vîntului ce acompaniază — sonor —, în tărîmul imaginarului, construcțiile onirice ale îndrăgostiților, abolește funcția realului, covîrșind, cu puterile somniei, conștiința, scufundînd-o și încorporînd-o în armonia — fluidă și continuă — a silvaticului :

Vom visa un vis ferice,
Înșina-ne-vor c-un cînt
Singuratece izvoare,
Blînda batere de vînt.

Adormind de armonia
Codrului bătut de gînduri,
Flori de tei deasupra noastră
Or să cadă rînduri-rînduri

(Dorința).

Puterile eoliene dezlănțuite acompaniază, în registru vizual-sonor, descărcările de emotivitate generate de stihiiile înfruntării zeiești sau de fantasmemele morții :

Cîntăreș e uraganul pentru lupta care arde,
Bolta lirei lui e cerul, stîlpi de nori sunt a lui coarde.
Vînturînd stelele roșii prin argintul neguros,
Ele lunecă frumoase prin înflarea sîntă-a strunii,
Gînduri d-aur presărate în cîntările furtunii,
Codri-antici de vînt se-ndoaie și răspund întunecos
(Memento mori).

Pornește vijelia adîncu-i cînt de jale,
Cînd ei soseau alături pe cai încremenți,
Cu genele lăsate pe ochi păinjenți,
Frumoși erau și astfel de moarte logodiți —
Și-n două laturi templul deschise-a lui portale
(Strigoli).

Cîntul firii întregi jeleşte pe crăiasa „cu chip frumos şi sfînt” şi pe Arald, „copilul rege al codrilor de brad”.

Simţirea pulsaţiilor naturii conferă, în special peisajelor acvatic, ritmicitate, *cadenţă*, *cadenţat* fiind termeni ce exprimă, în ordinea lumii, o periodicitate armonioasă. Cavalerul plecat în căutarea „pietrei de lumină” ascunse în valurile mării Nordului ajunge într-un tărîm unde „O muzică tristă, adînc-voluptoasă, / Pătrunde-acea lume de flori şi miroasă, / Şi verzile lanuri se leagănă-n lună / Şi lacuri *cadenţa cîntărilor sună*” (*Diamantul Nordului*). Situată sub semnul thanaticului, iubirea dintre Maria şi Arald suscită energiile cîntării şi ale unei armonii asemenea *molcomei cadenţe* „a undelor pe lac” (*Strigoii*). Regele Somn, înfiorat de voluptatea nopţii, contemplă marea, ale cărei unde albastre „fulgeră-n *cadenţă*” (*Mureşanu*). Meditînd la soarta umanului, Cezarul veghează cînd „întinse-a apei arii / În cercuri fulgerînde se pleacă lin suflării / A zefirului nopţii şi *sună cadenţat* (*Împărat şi proletar*). Cadenţă a apei însemnează, în aceste contexte, bătaie metronomică în fluxul unei melodicităţi exterioare, sugestie, prin comparaţie, a armoniei simţirii, periodicitate — vizuală şi auditivă.

Impregnarea interiorităţii cu armoniile simfoniei melodic-cadenţate a firii reprezintă un element de stimulare a germinilor creativităţii, adînc implantaţi în receptacolul sinelui rezonant :

*Melodica şoptire a rîului, ce geme,
Concertul, ce-l întoană al păsărilor cor,
Cîntarea în cadenţă a frunzelor, ce freme,
Născur-acolo-n mine şoptiri de-un gingaş dor*
(*Din străinătate*).

Într-un context complet metaforizat dintr-un text aferent romanului *Geniu pustiu*, *cadenţa* defineşte gîndurile *rîului existenţial* : „Ca o floare e viaţa... ca o floare trece (...) Dar, dezgustată de ea, deşi n-a veştezit încă, zîna o aruncă pe malul unui rîu care curge pe lîngă stîncă grijei şi-şi sparge cugetările sale de diamant şi *reflecţiunile sale cadenţate în valuri* de mici pietricele ale realităţilor meschine de toate zilele.” Sugestia temporalităţii, implicată în această metaforă, se regăseşte în imaginea *clipelor cadenţate* ale rostirii — de miez de noapte — în moarta Veneţiei, prin glasul profetic de clopot din bătrînul San Marc (*Veneţia*).

Puterea de seducție a iubirii se întemeiază și pe influxurile armoniei. O *armonică arătare* este întruchiparea ivită din visurile călugărului (*Mureșanu*), *armonic* și lin este pasul gingașei Tomiris, cea iubită de Sarmis (*Sarmis*). *Cîntare întrupată* este artista mult-admirată de poetul răpit de armonie și ezitînd între posibilități de identificare metaforică diferită : „notă ră-tăcită / Din cîntarea sferelor“, „ființă-armonioasă / Ce-o gîndi un serafin“ (*La o artistă*) ; „cîntărilor sororă gemenă“ este Ondina (*Ondina*). Într-un text aferent romanului, Sofia este o copilă „în care muzică și poezie păreau a se fi-ntrupat“ (*Geniu pustiu*, t.a.).

Absența armoniei, acumulînd doar stridente, anulează posibilitatea oricărei înțelegeri, transformînd încercarea de comunicare într-un dialog absurd : „Ah ! sufletele noastre *nu sunt de fel armonici / Și sunt ca două note cu totul discordante*“ ; „Făr' nici o armonie e toată viața ta“ (*M-ai chinuit atîta cu vorbe de iubire*).

O zi „care n-a avut pretențiunea de-a face mai mult zgomot în lume decît celelalte în genere“, receptată prin *cîntecul ei absurd*, din care s-a extras poezia, reprezintă un fragment de roman — „metaforă a existenței“, reflectează naratorul din *Geniu pustiu*.

Deseori sînt notate impresiile muzicale ce reliefează seducția exercitată de compoziție sau sugestiile melodic-picturale ale armoniei — muzica fremătătoare ce *mîngîie* auzul, muzica lină ce *își zugrăvește* „armonia în aer“ (*Iconostas și fragmentarium*).

Notele lirei de-amor, coardele mandolei, clapele pianului intonează imnuri pe altarul simțirii. În *reverii infinite* pe clapele pianului, numele iubitului este amestecat într-un *solfegiu nemărginit* (*Geniu pustiu*, t.a.). Una dintre atitudinile caracteristice armonioasei Poesis în momentele paroxistice ale existenței, la moartea Sofiei, în apoteoza comuniunii sentimentale cu Nour, înaintea propriei morți, este cîntatul la pian :

...cînd deodată minele celei de lîngă piano se mișcă. Electric inspirate zburau ca nevăzute asupra clapelor, aerul se auri de note divine, cerești ;

... ea-și întinse brațele pe clape și-ncepu să bată clapele, cu o vioiciune melancolică; era un valț turbat, înamorat și trist a unuia din maeștrii germani, ce mă amețea, mă tîmpea și mai mult. N-auzeam note și armonie, ci numai un vuiet melancolic și voluptos, care se pierdea încet, încet;

Apoi, șezînd lîngă piano, începui a cînta valsul cel molatec, dulce, pe care l-am cîntat cînd capul tău cel negru și genial dormea în poalele mele.

Partitura interpretată corespunde registrului afectiv — muzica solemnă a lui Palestrina înaintea morții Sofiei, un vals romantic în apogeul simțirii. Nour este, în aceste scene, rînd pe rînd, auditor încă imparțial, coparticipant la vrajă, martor tardiv, devastat de singurătate și remușcări.

Și Poesis este supusă efectului îmbătător al efluviilor melodice. Impregnată de armonia uverturii intonînd rugăciunea din Norma, ființa diafană a eroinei din *Geniu pustiu*, complet spiritualizată, pare a se înălța, răpită de cîntec, într-o lume celest-angelică. Starea de beatitudine provocată de energiile fonice, dependența de armonie, reveriile melodice semnifică acordare a pulsațiilor adîncului cu ritmurile exterioare, saturare a interiorității cu vibrații muzicale.

În viziunea îndurerată a însingurării sfîrșitului — mîngietor încă față de amarul ceas al prezentului despărțirii — : înghețul printre străini, sinistrul stol de corbi întunecînd zările, spulberarea lutului trupesc în vijelia stîrnită „din margini de pămînt“, unicul element alinător este reprezentat de cîntecul mortuar, interpret al setei de repaus :

Cîntări tînguitoare prin zidurile reci

Cerși-vor pentru mine repaosul de veci

(Despărțire).

Identificarea, în imaginile prevestitoare ale unui vis, cu chipul adormit „în albă mantie de Domn“, în „domul cel regal“ din mijlocul unei insule, provoacă așteptarea — înfrigurată — a stării letale. Și acum este prezent sonorul funerar :

Acum de sus din chor apasă

Un cîntec trist pe ziduri reci,

Ca o corșire tînguioasă

Pentru repaosul de veci

(Vis).

Sub puterea vrajei declanșată de varga fermecată a bătrânului mag întru trezirea din moarte a Mariei, logodnica lui Arald, „mii de glasuri slabe încep sub bolta largă / Un cânt frumos și dulce — adormitor sunînd“ (*Strigoii*). Intensificarea sonorității cîntecului, ce atinge dimensiuni paroxistice, zguduind, precum forțele dezlănțuite ale firii, domul, distruge melodia, transformînd-o în plînsori și blesteme.

Inițierea în enigma lumii — pe calea auzului — se opune dorinței de iluminare a mulțimii prin cioplirea, în lemn sau în piatră, a unor chipuri de idol, semne ale revelației divine, gest inutil și absurd, ca și compunerea unor simfonii pentru surzi :

Nu ne muștrați ! Noi suntem de cei cu-auzul fin

Și pricepurăm șoapta misterului divin.

Urmați în calea voastră mulțimii de absurzi

Și compuneți simfonii și imnuri pentru surzi,

Ascuțiți adevărul în idoli, pietre, lemn,

Căci doar astfel pricepe tot neamul cel nedemn

Al oamenilor zilei sublimul adevăr —

Ce voi spuneți în pilde, iar noi l-avem din cer.

(Preot și filosof).

Expresia simbolică a arhitectonicului, sculpturalului și picturalului, surprinsă în dinamica procesului de înălțare a cupolelor, de înviere a pînzei sau a marmurei sub mîna creatorului, servește negării valorice a prezentului, pustiit de sentimente și glorie și trezind doar regretul absențelor :

Căci nu-i s-ardice bolțile de granit,

Un Michel-Angelo nu-i să facă iar

Ziua din urmă.

Templele vechie pustie rămîn.

Să-nvie pînza, Rafael astăzi nu-i,

Nu-nvie dalta-n mîinile cele noi.

Moartă rămîne

Marmura grea sub ochiul mort

(In van căta-veți...).

Simțirea admirativă pentru ființa — desăvîrșită dar rece — a femeii-obsesie este comparabilă cu emoția încercată în

fața unui tablou al lui Corregio (*Scrisoarea IV*). Dorind să rupă orice relație cu existența la trădarea lui Poesis, sora idolului său, Ioan distruge portretul Sofiei, creat în „caosul durerilor și a disperărilor“, singurul fir ce îl menținuse în viață. Ochilor uimiți ai lui Nour, care o văzuse pe Sofia pe patul de moarte și îi remarcase rara frumusețe, părul blond „ce bătea în cenușiu“, fața „albă ca bruma“, ochii „mai negri decât mura sub niște gene lungi, blonde și sprâncene subțiri, trase și îmbinate“, li se arată fata *vie* în portret, lângă *umbra* lui Ioan, de parcă, prin creație, el ar fi cedat imaginii picturale energia sa vitală :

El se sculă și, trăgând șnurul alb de la pănura neagră ce sta drept în față, văzui pe părete un cadru ce-mi părea viu. Ochilor mei turburi li se părea viu în adevăr. Era Sofia. Părul ei cel cenușiu, adunat într-o coroană ca o citadelă pe frunte, ochii ei profunzi, negri, străluciți, fața ei musculoasă și palidă, buzele subțiri și vinete... era Sofia... în toată frumusețea ei cea originală... blondă, pe care numai Sudul o cunoaște... Ioan își împreună mâinile și se uită în estaz la acel portret mare ca-n viață... Ochii săi ardeau, buzele lui tremurau, eu stam speriat, uimit și mă uitam nencrezut de realitate la această scenă în care portretul părea viu, real, și Ioan numai o umbră moartă în care trăiau doar ochii cei infocați.

Bustul, în mărime naturală, al lui Ioan, „o adevărată operă de artă“ este pictat în ulei de Toma Nour și expus pe un perete al locuinței, impresionînd pe naratorul ce îl vizitează în camera înaltă, spațioasă și goală, unde cărțile dormeau „una peste alta“ la pămînt, iar în colțurile tavanului, „paianjenii își esersau pacifica și tăcuta lor industrie“.

Insistența asupra elementelor portretizării se realizează prin epitete, în majoritate cromatice : „păr *negru* și *lung*“, „buzele *suptiri* și *roze*“, „fața *albă ca marmura*“, „niște ochi *albaștri mari*“, sub „*mari* sprâncene și *lungi* gene *negre*“, „ochii *cei albaștri* ai copilului erau *așa de străluciți, de un colorit atît de senin*“, „mînele *cele fine, dulci, mici, albe*“, „trăsurile feței de-o paloare *delicată, umedă, strălucită, moale*“. Și ochii din portretul lui Ioan par a avea viață : „Lumina *lunei* bătea în fața de marmură a icoanei din părete, a cărei ochi păreau că trăiau în noapte.“ Așadar, nu pe Poesis, care l-a amăgit, ci pe Ioan l-a pictat Nour, supus și complexului vinovăției (din neglijența lui, deoarece nu s-a preocupat de semnificația întîlnirii dintre morrar și ostașul împărăției, la atacul morii, fusese rănit mortal Ioan).

Astfel Ioan și Nour încercaseră să rețină în lumea *formelor*, prin reprezentarea picturală, pe cei care *au însemnat* destinul lor — muză sau prieten —, fiind supuși și „nevoii de empatie“, pol al experienței estetice umane, „impuls al autoalienării“ și al pierderii de sine în „contemplarea operei de artă“². „Sînt pictor“, îi mărturisise Ioan lui Nour, înainte de a-i dezvălui tabloul în mărime naturală al Sofiei; Toma, în schimb, califică mîna sa drept „diletantă în pictură“.

Implicat în destinul eroului din nuvela *Sărmanul Dionis* este portretul tatălui, ai cărui ochi, ce păreau vii, îl fascinaseră pe copil. Tabloul servește drept „act de identificare“ filială orfanului, tatăl Mariei recunoscînd, prin chipul pictat, apartenența familială a tînărului și dreptul său la o moștenire. În final, chiar autorul implică portretul într-o interpretare a nuvelei făcută „cu firul cauzalității în mîna“ de către cititor, dar limitată de înseși „marginile realului“: astfel portretul „cu ochi albaștri“ ar fi umbra lui Dionis, o dată cu dispariția sa, la trezirea din boală a tînărului, stingîndu-se și „ideea fixă“. Deschiderea oferită de comentariul autorului este infinit mai mare, dar conținută nu în simplitatea soluției, ci în complexitatea ezitării: „Fost-au vis sau nu, asta-i întrebarea.“

Ieronim creionează tot timpul — cu ușurință superficială — în voia capriciilor hazardului, o portocală pe un perete, un papuc în colțul unei pagini dintr-o carte bisericească, iar apoi „femei, popi, cavaleri, cerșitori, comedianți“; părăsind mînăstirea își ia o cameră în oraș pe care și-o împodobește cu schițe zugrăvite de el; cînd Cezara începe să se înstăpînească asupra-i, îi surprinde într-un album diferitele expresii, dezmiardînd-o, în acest fel, și fiind supus și lucrării — seductive — pe care ea o exercită, indirect, prin realizarea artistică asupra sa (Euthanasius recunoaște imediat, în atitudinea lui Ieronim, expresia sentimentului³); Euthanasius sculptează cu gravitate — fiind preocupat de semnificația operelor sale.

Cînd îl zărește, prima dată, de la fereastră, pe Ieronim, Cezara este atrasă de *trăsăturile nobile* ale tînărului, ce îi pare a fi un demon *frumos, serios, nepăsător*, model potrivit pentru tabloul, în lucru, al lui Francesco, *Căderea îngerilor*. Pictorul, în schimb, intuind posibila lor comuniune, îi vede pozînd pe cei doi pentru *Venus și Adonis*, reprezentare imaginată — pictural — de el, și realizată — sculptural — de Euthanasius, nou Canova, pe pereții peșterii sale.

Absent, în prima descriere a naratorului, motivul *marmurii* în portretul lui Ieronim apare abia după ce acesta servește drept model lui Francesco. În perspectiva Cezarei, el este „o frumoasă statuă de marmură albă”, un „*Adonis încremenit*”. În a treia descriere a sa, în plimbarea prin grădina palatului Bianchi, fizionomia schimbată trădează metamorfoza lăuntrică (nu îndejuns de motivată anecdotic) :

Asemenea unor aripi de vultur sălbatic cuprindea ca un privaz părul negru și uscat *acea frumoasă și ostentivă față de marmură de Paros*. Pleoapele pe jumătate lăsate-n jos trădau mărimea ochilor lui de-un întunecos și demonic albastru și cu toate acestea dezgustați ; buzele întredeschise arătau o energică durere și numai gîtul se-ndoia cu mîndrie, ca și cînd nu și-ar fi pierdut-o sub greutatea vieții.

Portretul Cezarei, asemănat cu o pictură de Giacomo Palma, emană, ca și chipurile acestuia, dinamism și tensionare lăuntrică :

Dar ce frumoasă, ce plină, ce amabilă era ea ! Fața ei era de-o albeață chihlimbarie întunecată numai de-o viorie umbră, transparența aceluia fin sistem venos ce concentrează ideile artei în boltită frunte și-n acei ochi de-un albastru întuneric cari scilipesc în umbra genelor lungi și devin prin asta mai dulci, mai întunecoși, mai demonici. Părul ei blond pare o brumă aurită, gura dulce, cu buza de desupt puțin mai plină, părea că cere sărutări, nasul fin și bărbia rătundă și dulce ca la femelle lui Giacomo Palma. Atît de nobilă, atît de frumoasă, capul ei se ridica c-un fel de copilăroasă mîndrie, astfel cum și-l ridică caii de rasă arabă ș-atunci gîtul nalt lua *acea energie marmoree* și doritoare totodată ca gîtul lui Antinous.

Remarcăm determinarea *energie marmoree* a ținutei capului, expresivă și rară în constelația stilistică a marmurii.

Cînd l-a pictat pe Ieronim, care, rechemînd în minte scrisoarea lui Euthanasius, arborează expresia dorită de pictor — durerea mîndră a scepticismului, Francesco acoperise fereastra atelierului cu o perdea de mătase albastră pentru a realiza atmosfera cromatică potrivită tabloului :

Penelul pictorului zbura pe spațiul gol ce și-l lăsase pe pînă și sub mîna-i se născură formele lui Ieronim, de sus în jos, formă cu formă pînă la umeri, pe cari pictorul schiță două lungi și strălucite aripi negre... Ședința era lungă. În vremea aceea Ieronim stătea pe piedestal drept, nemișcat, mîndru ca un antic Apoll în semiîntunericul vînat al odăii, pe care pictorul îl făcuse anume pentru a nimeri tonul fundamental al figurei.

Tot *vioriul* — semn al unei afinități esențiale, este culoarea în care natura îmbracă corpul statuar al Cezarei, în momentul de apogeu al întâlnirii — insulare — cu Ieronim : „Cînd ajunse în duminică umbra mirositoare a arborilor nâlți arunca un reflect albastru asupra pielii ei, încît părea o statuă de marmură în lumină viorie . . .“

Sculptură funerară, dăltuită de Canova, pare Poesis la mormîntul Sofiei :

Sora sa stătea, o marmură vie, un geniu al durerii, răzimată, cu fața topită de durere, lîngă un copac ce-și scutura frunzele galbene și pline de neaună pe fața ei albă și rece. Ochii închiși și seci, gura ei trasă cu amărăciune, fața ei ce sta să plîngă și nu putea, te făcea să crezi că maestrul Canova își săpase pe acele morminte o operă a marmoreului său geniu și că o întronase pîntre cruci și morminte acoperite de ninsoare.

Formula stilistică *geniu marmoreu* se caracterizează printr-un înalt coeficient de expresivitate.

Precum statuia e prizonieră în blocul de marmură și trebuie să fie eliberată de dalta sculptorului, așa și cîntecul ce doarme în lira bogată în sonorități este trezit la viață de mîna cîntărețului (tainica simțire „doarme-n a ta harfă“, *Scrisoarea II* ; a înstruna „arfa de cîntări bogată“, *Memento mori*). Emblema lirei (a harfei) este esențială în universul imaginar eminescian pentru sugerarea puterii creatoare.

Cîntecul e un rezultat al tensiunii generate în cîmpul simțirii între cei doi poli : *tu* — *eu* ;

Tu ești aerul, eu *harpa*

Care tremură în vînt ;

Eu sunt trubadurul. *Lira*

Este sufletul din tine

(*Catrene*).

Eu sunt o *arpă* muiată-n vînt —

Tu ești un cînt

(*Replici*).

Transformarea cosmosului în haos prin puterea ademenitoare a cîntecului-magnet emanat de harfa orfeică, dezorganiza-

rea dinamicii astrale devenită migrație a caravanelor solare, a cîrurilor selenare și popoarelor siderale, exprimă, într-o viziune dens-metaforică, posibilitatea „căderii” lumilor prin fatala atracție a armoniei (*Memento mori*). Dacă sunetul strunelor mitologice sau glasul lirei poetului-rege Solomon degajă energii cosmice (*Memento mori*), cîntul implorator al iubirii, intonate pe coarde, rămîne fără ecou :

În zadar boltita liră, ce din șapte coarde sună,
Tînguirea ta de moarte în cadențele-i adună ;
În zadar în ochi avea-vei umbre mîndre de povești,
Precum iarna se așază flori de gheață pe ferești,
Cînd în inimă e vară... în zadar o rogi : Consacră-mi
Creștetul cu-ale lui gînduri, să-l sfîntesc cu-a mele lacrimi !
Ea nici poate să-nțeleagă că nu tu o vrei ...

(*Scrisoarea V*).

Expresia afectivității atinge, de obicei, extremele extazului și ale deprecierii, în judecata actului liric : „Încoardă-ți lira scumpă” (*Care-i amorul meu în astă lume*) ; „O, lăsați să moi în ape oceanici a mea liră” (*Memento mori*) ; „Încorda-voi a mea liră să cînt dragostea ?” ; „Ce ? să-ngîni pe coardă dulce” (*Scrisoarea II*). O bogată sinonimie frazeologică comunică înfăptuirea actului creativității sau nostalgia perenității : *a încorda lira, a îngîna pe coarde dulci* (*Scrisoarea II*), *a străbate cu lira un ceas, o zi, un secol* (*Icoană și privaz*).

În impactul cu forțele morții, lira este sfărîmată. Contexte caracteristice pentru perioada de început a creației, marcată de obsesia trecerii rîului Lethe, sînt : *lira spartă* (*Din lira spartă...*), *arpă sfărîmată, plîngătoare* (*De-aș muri ori de-ai muri*), *harfa mea spartă* (*Mortua est*), *Am sfărîmat arfa* (*Aveam o muză*), cuvintele-cheie în aceste creații fiind *mormînt, raclă, a muri*. Prăbușirea construcțiilor imaginare sub acțiunea — distrugătoare — a thanaticului este simbolizată prin atitudinea mitic-evocatoare a lui Orfeu, plîngînd pe a sa Euridice :

Iar pe piatra prăvălită, lîngă marea-ntunecată
Stă Orfeu — cotul în razim pe-a lui arfă sfărîmată...
Ochiu-ntunecos și-ntoarce și-l aruncă aiurînd
Cînd la stelele eterne, cînd la jocul blînd al mării.
Glasu-i, ce-nviase stîncă, stîns de-aripa disperărei,
Asculta cum vîntu-nșală și cum undele îl mint

(*Memento mori*).

Intr-un poem al maturității creatoare revine imaginea instrumentelor sfărimate sugerînd neputința creativității în fața alienației agresoare : „Ah, organele-s sfărmate și maestrul e nebun !“ (*Scrisoarea IV*). Epigonii sînt definiți prin metafora, ce descalifică — *harfe zdrobite*. Îndemnul dat poetului de a-și zdrobi lira, generat de condiția creatorului, ce trece prin lume „străin“, aparține tot unei poezii de tinerețe (*Întunericul și poetul*). Degradarea fizică a instrumentului neexersat este evocată prin intermediul epitetelor : „coarde ruginite“, „strune amortite“ (*Feciorul de împărat fără de stea*).

Transfigurarea naturii prin prisma instrumentarului artei a dat naștere imaginilor identificatoare : „arfe — arbori“ (*O, -nțelepciune ai aripi de ceară*) ; „luna-n cer — o arfă pe-un mormînt“ (*O arfă pe-un mormînt*).

Cei ce scriu reprezintă partea omenirii ce supune lumea gîndirii, cumpănind și știind, opusă celor care dau viață problemelor, voind (*E împărțită omenirea . . .*). În cîmpul stilistic al motivului scrierii se ordonează termenii : *poezie, poet, bard ; stihuire, strofă, vers, ritm, troheu, iamb, dactil, rimă, măsură, cezură, terține, sonet, gazel ș.a.* Imaginea penei, zăbovind în cerneală (*Scrisoarea II*) sau umplînd tăcerea încăperii cu scrișnetul caracteristic pe hîrtia „vînată și unsuroasă“ sau cu sunetul izbirii de „călămărilor pline“ (*Moș Iosif*), are valoare emblematică în opera eminesciană.

Numeroasele metafore din constelația stilistică a motivului nuanțează semnificațiile atribuite procesului scrierii, deschizînd perspective felurite și luminînd, din unghiuri diverse, activitatea creatoare — „aventură a spiritului operator, care, fiind în același timp propriul său spectator, își potențează tensiunea poetică prin meditația asupra activității sale“⁴ — convingere și a marilor lirici ai secolului XX :

— a supune profunzimea gîndirii, prin creația poetică, unor tipare formale :

a desface în strofe și a așeza în rime adîncimea minții (*Icoană și privaz*) ;

— a da ritmicitate expresiei afectivității :

a-și cadența durerea pe-al veacurilor mers (*Gelozie*) ;

a lustrui durerea adîncă în rime și-n cadențe (Odin și poetul);

— a trăi „tortura dulce” a formulării „reprezentative” a emoției;

a fi supus duioasei, nemaisimțitei munci de a iubi cu o oaste de imagini (Nu mă-nțelegi);

— a-și risipi existența în îndeletnicirea „cîntării” cuvintelor;

a cumpăni cuvinte, a cuprinde ființa iubită cu sunetul lor pieritor, a fereca în lanțuri duiosul vis (Nu mă înțelegi);

— a face mari eforturi pentru a îndeplini constrîngerile poeticității, de ordin prozodie sau stilistico-lingvistic:

a lupta cîtînd în vers măsura (Iambul);

a încerca, în luptă dreaptă, să torni în formă nouă limba veche și înțeleaptă (Scrisoarea II);

— a ținti atingerea unui ideal al armonicității perene a limbajului;

a voi ca limba să fie ca un rîu de eternă mîngîiere, cu un cîntec blînd (Icoană și privaz);

— a se ocupa de facilități pur formale, în viziunea opacă a mediului;

a înnoda vorbe ca în cadență rară să sune trist din coadă (Icoană și privaz);

— a apela la simbolismul antitezei cromatice alb-negru în exprimarea gîndurilor, prin depreciere, a macula albul paginii:

a innegri paginile cu gîndiri și cu imagini (Cu gîndiri și cu imagini);

a negri mai multe topuri cu gîndiri nemistuite, a turna la rime rele cu dactile în galopuri (Poet);

— a efectua o operație de pură și facilă tehnicitate:

a înșira cuvinte goale ce din coadă au să sune (Criticilor mei).

Factorul R I T M reprezintă unul din elementele esențiale ale declanșării procesului scrierii, veritabil „declic” al creativității (dispoziția afectului, prielnică serisului, situîndu-se, de cele mai multe ori, în registrul melancoliei):

Ah ! de câte ori voit-am
Ca să spînzur lira-n cui
Și un capăt poeziei
Și pustiului să pui ;

Dar atuncea greieri, șoareci,
Cu ușor-măruntul mers,
Readuc melancolia-mi,
Iară ea se face vers

(Singurătate).

De ce pana mea rămîne în cerneală, mă întrebi ?
De ce ritmul nu m-abate cu ispita-i de la trebi ?
De ce dorm îngrămădite între galbenele file
Iambii suitori, troheii, săltărețele dactile ?

(Scrisoarea II).

Și-n asemenea momente, în lungile și friguroasele nopți de iarnă, crede cineva cum că el, redus pînă la culmea mizeriei, devenea trist ? Așa era elementul său. O lume întreagă de închipuiri umoristice îi umpleau creierii, care de care mai bizară și mai cu neputință. El băga de samă că gîndirile lui adesa se transformau în șiruri ritmice, în vorbe rimate, și atunci nu mai rezista de-a le scrie pe hîrtie... mai ales garafa goală era în stare de a-l umplea de cugetări melancolice...

(Sărmanul Dionis).

Se cunoaște rolul ritmurilor fiziologice în eliberarea energiei creatoare. „Sînt cunoscute cavalcadele lui Byron, ale lui Lamartine, ale lui d'Annunzio, plimbările lui V. Hugo, Dumas-fiul sau F. de Curel, partidele de canotaj ale lui Shelley sau Maupassant. Lui Th. Gautier îi plăcea să fie zdruncinat pe imperiala unui omnibuz, ca să poată visa mai în voie la opera ce-o pregătea.”⁵ Hugo Friedrich, comentînd arta poetică a lui Poe, arată că în concepția acestuia „la începutul procesului poetic stă un „ton” insistent, precedînd limbajul purtător de sens, o acordare necristalizată în formă. Pentru a-i da formă, autorul caută acele materiale sonore ale limbajului care se apropie cel mai mult de un asemenea ton. Sunetele vor fi legate de cuvînt, iar mai apoi, prin gruparea lor se ajunge la motive, din care se obține, ca rezultat final, un context semantic.”⁶

Referindu-se la *creațiunea muzicală* a ideilor, Eugen Lovinescu afirmă că „trecerea de la stările obscure de conștiință la formularea precisă se face prin intervenția miraculoasă a unei simple foi de hîrtie albă, dinaintea căreia efluviile muzicale devin cugetare organizată căci, după cum cerebralul gîndește prin jocul abstract al speculației intelectuale, oratorul prin jocul fluxului sonor al cuvintelor, scriitorul gîndește prin jocul ritmului stilistic, dinaintea acestei foi el nu aduce decît dispoziții sufletești, adică o vioară încordată într-un anume fel față de problemele pe care voiește să le trateze fără alt suport științific decît cel subconștient, fără argumente incatenate ; ajunge să se concentreze în ritmul frazelor pentru ca dispozițiile sufletești vagi să ia consistența formelor precis delimitate, pentru ca faptele și argumentele să se insereze de la sine, predestinat, într-o ordonanță incontestabilă. O dată punctul inițial găsit, scriitorul devine astfel creațiunea propriei sale expresii.“⁷

În constelația stilistică eminesciană a motivului scrierii sînt cuprinse așadar nu numai metafore exprimînd procesualitatea dinamică a travaliului creator, ci și reprezentări sugerînd pasivitatea abandonării de sine în voia undelor creativității. Cîntecele *răsar* din mari depărtări sau *străbat*, din adîncuri, un dificultuos parcurs la lumina manifestării :

S-a dus amorul, un amic

Supus amîndurora,

Deci cînturilor mele zic

Adio tuturorora.

Uitarea le închide-n scrin

Cu mîna ei cea rece,

Și nici pe buze nu-mi mai vin,

Și nici prin gînd mi-or trece.

Atîta murmur de izvor,

Atît senin de stele,

Și un atît de trist amor

Am îngropat în ele !

Din ce noian îndepărtat

Au răsărit în mine !

Cu cîte lacrimi le-am ȳdat,

Iubito, pentru tine !

Cum străbăteau atît de greu
 Din jalea mea adîncă,
 Și cît de mult îmi pare rău
 Că nu mai sufăr încă !
 (S-a dus amorul...).

Verbelor *a răsări*, *a străbate*, li se adaugă lexemul *a pătrunde* :

Frumosul chip în voluptos repaos
 Pătruns-au trist și dulce în cîntare-mi.
 Ființa ta gîndirii-mi am adaos.

Căci numai tu trăiești în cugetare-mi.
 A ta-i viața mea, al tău poemul,
 Cum le inspiri tu poți să le și sfaremi
 (Tu mă privești cu marii ochi...).

Sugestivă este subtila rețea de interferențe imaginativ-afective, caracteristică întregii poezii, în care cuvintele-cheie sînt : *tu* (=inspiratoarea), *eu* (=poetul), *el* (=versul) și pronumele și adjectivele posesive corespunzătoare :

<i>a tale</i> buze	urechea mea	<i>a sale</i> gînduri
ochii tăi	cîntare-mi	ritmul său
vorbirea ta	gîndirii-mi	
ființa ta	cugetare-mi	
<i>a ta</i> (e viața mea)	viața mea	
<i>al tău</i> (e poemul)	cîntul meu	
<i>a ta</i> zîmbire	<i>a mele</i> zile	
<i>al tău</i> farmec	<i>a mele</i> zile	
poala ta		

Semnificativ este și raportul cantitativ între pronumele personale în nominativ : *tu* (frecvența 5), *eu* (frecvența 1), *el* (frecvența 4).

Menirea muzei este de *a smulge cînturi noi* din lira poetului (*Sunt ani la mijloc*). „Aproprierea” — prin interiorizare — a idolului inspirator este însoțită de simțirea crudă a insuficienței harului poetic în fața frumuseții demne de amploarea genială a unei imaginații dantești : „Te-am îngropat în suflet și totuși slabii crieri / Nu pot să te ajungă în versuri și descrieri” (*Icoană și privaz*). Răscumpărînd — prin iubire — viața poetului, înclinată înainte pe versantul morții, inspiratoarea este și „deținătoare” de drept a *roadelor* și *armoniilor* operei (*De ce mă-ndrept ș-acum...*).

Înțelegerea oferită de iubire este superioară altor acte de inteltecție, permițînd absoluta identificare cu gîndirea și afectivitatea celuilalt. Lumii opace și răuvoitoare ce „ia în gheară-și“ operele-copii, i se opune muza-critic, deschisă comprehensiunii prin transferul de personalitate operat de sentiment :

Cînd dulci-i ochi pe linii or s-alerge,
Va cumpăni în iambi turnata limbă :
Ici va mai pune, dincolo va șterge.

Atuncea ea în lumea mea se plimbă,
Cu-a gîndurilor mele navă merge
Și al ei suflet pe al meu și-l schimbă
(*Oricare cap îngust*).

Între cei doi poli : *tu — eu* se stabilește și cîmpul cugetării, încărcat de tensiunea gîndirii sau descărcat de orice energie prin stingerea curentului comunicării : „Cînd înțeles de tine, eu însumi mă-nțeleg !“ ; „Tu îmi ucizi gîndirea, căci nu mă înțelegi“ (*Nu mă-nțelegi*).

Sensibilitatea melodică a iubitei oferea toate premisele unei receptări corecte a mesajului poetic, pentru că „a înțelege poezia, spre deosebire de proză, înseamnă a percepe, a consimți la ființa sensibilă a limbajului, așa cum percepi muzica. Fără îndoială a percepe presupune într-o oarecare măsură a concepe deoarece cuvintele au sens. Diferența între muzică și poezie este atunci analogă diferenței între arta figurativă și arta non-figurativă.“⁸ Dacă „metricianul va căuta în formă o anumită structură ritmică sau armonică, așa cum cauți într-o gravură de Dürer sau într-o pînză de Da Vinci proporțiile geometrice ordonate numărului de aur“, *la cold*, „ritmul este trăit ca o invitație la respirație sau la vibrare ; și tot astfel sensul este trăit precum dezvăluirea unei lumi imediat exprimate în aparițiile sensibilului.“⁹

Așadar, doar părerea aceluia „iubit și blond tovarăș“, des evocat, bucură sau înspăimîntă pe scriitorul al cărui cînt a fost în contemporaneitate „de glorie sărac“. Eminescu, care nota în caietele sale „E un bold nefericit în om care-l revoltă contra superiorității altora. Tămîiază mai bine pe un Apis degustător, fără spirit, nedemn, spre a umili pe un Apollo, care merită tămîie. Merit și calități sunt pentru lume o provocare la duel“, cunoștea desigur și aforismele schopenhaueriene privind *conspirația* mediocrității împotriva talentului, *meșteșugul*

de a suprima meritele prin tăcere și ignorare perfidă, invidia încheștînd gurile.

Poemul *Icoană și privaz* conține metafore care reliefează degradarea profesiei de scriitor într-un veac în care „poezie și visuri sunt un fleac“, dar totodată denunță și nimicnicia epigonilor :

O, *tristă meserie*, să n-ai nimic de spus
Decît povești pe care Homer și alți autori
Le spuseră mai bine de zeci de mii de ori ;

O, *salahori ai penei*, cu rime și descrieri
Noi abuzăm sărmanii de mîna-ne de crieri
Căci plumbu-n veci nu-i aur ... și-n noi se simte izul
Acelei meserie ce-nlocuim cu scrisul...
In loc să mînuie plugul sau teasla și ciocanul,
Cu aurul fals al vorbii spoiesc zădarnic banul
Cel rău al minții mele ... și vremea este vama
Unde a mea viață și-a arăta arama ;

Decît să scriu la versuri, mai bine-aș bate toba :
Cu rime și cu strofe nu se-ncălzește soba.

Conotațiile depreciative sînt implicate în conținutul semantic al termenilor (*salahor*, *iz*, *plumb*, *aramă*, *a spoi* ; *tristă meserie*, *aur fals*, *banul cel rău*).

Încărcată de semnificații este și interogația următoare : „Căci ce-i poetu-n lume și astăzi ce-i poetul?“ (*Pierdut în suferința...*). În piesa *Mira* este formulată afirmația că răsplata poetului se află doar în sine și în creația sa. Dubla asociere metaforică *mare/timp*, *pasăre/poet* — exprimă înfrîngerea duratei prin harul cîntării, salvarea — prin creație — din capcana hăurilor oceanice : „Numai poetul, / Ca pasări ce zboară / Deasupra valurilor, / Trece peste nemărginirea timpului“ (*Numai poetul*). Îngînat de murmurul valurilor și al vîntului rămîne gîndul, chiar nedeplin înțeles, al cîntecului (*Dintre sute de cataracte*). Poezia este și „strai de purpură și aur peste țărîna cea grea“ (*Epigonii*) sau „vâl alb“ de himere ce ascunde asperitățile, idealizînd lumea (*Venere și Madonă*). Într-o viziune ironic-umoristă asupra menirii „consumatoriste“ a literaturii, scrierea este neguțătorie de cuvinte : „Dactilu-i cit, trohee sunt stambe, / Și-i diamant peonul, îndrăznețul. / Dar astăzi, cititori, eu vă vînd iambe“ (*Cum negustorii din Constantinopol*).

Traseul fanteziei „lipsite de învăț și formă“ este unul dedalic, rătăcitor, tot așa precum construcția poemului este asemănătoare structurii piramidale :

Neavînd învăț și normă,
Fantazia fără formă
Rătăcit-a, vai ! cu mersul :
Negru-i gîndul, șchiop e viersul,

Și idei, ce altfel împli,
Ard în frunte, bat sub tîmple :
Eu le-am dat îmbrăcămintă
Prea bogată, fără minte.

Ele samănă, hibride,
Egiptenei piramide :
Un mormînt de piatră-n munte
Cu icoanele cărunte,

Și de sfinxuri lungi alee,
Monoliți și propilee,
Fac să crezi că după poartă
Zace-o-ntreagă țară moartă.

Intri-nuntru, sui pe treaptă,
Nici nu știi ce te așteaptă.
Cînd acolo ! sub o faclă
Doarme-un singur rege-n raclă

(Cu gîndiri și cu imagini).

Opusă poeziei, proza este realul lipsit de tonalitatea și culoarea reveriei : „Și cu voi drapîndu-și nula, vă citează toți nerozii, / Mestecînd veacul de aur în noroiul greu al prozii“ (Scrisoarea III), „Sînt sătul de-așa viață — nu sorbind a ei pahară, / Dar mizeria aceasta, proza asta e amară“ (Scrisoarea IV). Într-o viziune „livrescă“, oamenii sînt bilete circulînd în lume cu reversul nedescrifrabil pînă la expirarea termenului lor de valabilitate. În „mașinile de tipografie“ ale doamnei Lumi, care „sînt eterne și se numesc legi“, „combinațiunile curioase“ ale domnului culegător Destin „sînt asemenea curioase“, ele se numesc „împregiurări“ : „Se-ntîmplă însă că domnul Destin în loc de-a interpreta dicteul d-nei Lumi în bine îl interpretează în rău, d.e. :

Lumea

L. Schubert
compozitor de geniu
L. Burghardt
poet de geniu

Destin

L. Schubert
muritor de foame în Viena
L. Burghardt
muritor de foame în Berlin"
(*Contrapagină*).

În centrul *labirintului de neaună al mării*, printre bolți *splendid arcate*, coloane *nalte (Odin și poetul)*, poetul o vede pe blonda copilă a mării, „subțire ca-ntruparea unui crin“, „un cântec însăși, cel mai dulce / Cel mai frumos, ce a fugit vodată / Din arfa unui bard“ și chinurile — ivite din mizeriile vieții și indiferența opacă a contemporanilor i se alină, topindu-se la căldura frumuseții și strălucirii imaginarului compensator.

INTRE POEZIE ȘI PROZĂ SAU OBSESIA RITMULUI

„Acolo, noaptea, după ce astupam soba, citeam și traduceam spre propria mea plăcere ceea ce am spus mai sus. Apoi, deodată, pare că mi se lumina visele. Intram în labirintele acelor curioase povești ce le citisem, un tablou urma pe altul, o întâmplare pe alta. Atuncea stingeam lumânarea, ca să nu mă supere în sumbrele mele viziuni, și scriam iute prin întuneric în fragmentarium, tablourile sau viziunile ce-mi treceau prin minte“

(Cînd eram încă la Universitate...)

Poet genial, prozator fantast, dramaturg, Eminescu și-a încercat puterile creatoare în toate domeniile literaturii. Drumul căutărilor sale nu a fost drept, ci a trasat arabescuri, a frînt linii, a descris angulozități înainte de a atinge absolutul perfecțiunii. Oscilațiile sale între aritmia prozei și cadența poeziei, relevabile în numeroase texte, sînt reliefate prin confruntarea — în paralel — a unor imagini, metafore, viziuni, și prin sublinierea modificărilor impuse mesajelor — poetic și prozastic — de opțiunea inițială.

Descrieri. Pentru a ilustra traseul sinuos al căutărilor eminesciene între proză și poezie, sînt solicitate, pentru început, trei texte, unul în proză, două poetice, redactate, aproximativ, în aceeași perioadă. Primul fragment, ce aparține nuvelei *Sărmanul Dionis*, publicată succesiv, în revista „Convorbiri lite-

rare", nr. 9/1 decembrie 1872 și nr. 10/1 ianuarie 1873 (redactată înainte de august 1872 când Eminescu i-o citește lui Slavici), cuprinde o descriere a peisajului selenar, comparabilă cu pasaje din *Miradoniz* și *Memento mori*, postume datînd din 1872.

Paralelismul între textul în proză și *Miradoniz* a fost semnalat, în felul următor, de George Călinescu : „În ceea ce ne-a rămas din *Mirodonis*, găsim obișnuitul castel cu hale negre, o „regină tînără și blondă“, care trece în lună „cu mîinile — unite pe-al ei piept“, adică o lunatică în felul Mirei, beată de astru. Toată euforia selenară halucinantă din *Sărmanul Dionis* a trecut aci.“¹ Unele „apropieri descriptive între grădina *Miradonizei* și raiul Daciei din episodul Dochiei în poemul *Memento mori*“ au fost consemnate „în treacăt“ de Perpessicius.²

Urmează textele :

Insulele se înălțau cu scorburi de tămîie și cu prund de ambră. Dumbrăvele lor întunecoase de pe maluri se zugrăveau în fundul rîului, cît părea că din una și aceeași rădăcină un rai se înalță în lumina zorilor, altul s-adîncește în fundul apei. Șiruri de cireși scutură grei omătul trandafiriu a înfloririi lor bogate, pe care vîntul îl grămădește în troiene ; flori cîntau în aer cu frunze îngreuiete de gîndaci ca pietre scumpe, și murmurul lor împlea lumea de un cutremur voluptos. Greieri răgușiți cîntau ca orologii aruncate în iarbă, iar painjeni de smarald au țesut de pe-o insulă pînă la malul opus un pod de pînză diamantică ce steclește vioriu și transparent, încît a lunelor raze, pătrunzînd prin el, înverzește rîul cu miile lui unde

(*Sărmanul Dionis*).

Și noaptea sfîntă plină-i de-ntuneric
Pe rîul sînt ce curge-n valea mare
Care-i grădina cea din codri vechi
A lui *Miradoniz*. Insule sfinte
Se nălță-n ele cu scorburi de tămîie.
Copile sunt cu ochi rotunzi și negri,
Cu flori de aur, de smarald — cu stînce
De smirnă risipită și sfărmată
În bulgări mari. Pe mîndrele cărări,
Ce trec prin verzile și mîndre plaiuri
E pulbere de-argint. Pe drumuri
Cireși în floare scutură zăpada

Trandafirie a-nfloririi lor,
 Vîntul le mîină, văluros le naltă,
 De flori troiene în loc de omăt
 Și sălcii sfinte mișcă a lor frunză
 De-argint deasupra apei și se oglindează
 În fundul ei — astfel încît se pare
 Că din aceeași rădăcină crește
 O insulă în sus și una-n jos.
 Și nu-i nimica în aceste ramuri :
 Dintr-un copac într-altul numai țes
 Painjini de smarald painjinișul
 Cel rar de diamant — și greieri cîntă,
 Ca orologii aruncate-n iarbă.
 Și peste riul mare, de pe-un vîrf
 De arbore antic țesut-au ei
 Un pod din pînza lor diamantoasă,
 Legîndu-l dincolo de alți copaci.
 Prin podul străveziu și clar străbate
 A lunei rază și-nverzește riul
 Cu miile lui unde, ca-ntr-o mîndră
 Nemaivăzută feerie

(Miradoniz).

Și cu scorburi de tămîie și cu prund de ambră de-aur,
 Insulele se înalță cu dumbrăvile de laur,
 Zugrăvindu-se în fundul riului celui profund,
 Cît se pare că din una și aceeași rădăcină
 Un rai dulce se înalță, sub a stelelor lumină,
 Alt rai s-adîncește mîndru într-al fluviului fund.

Pulbere de-argint pe drumuri, pe-a lor plaiuri verzi — o ploaie —
 Snopi de flori cireșii poartă pe-a lor ramuri ce se-ndoaie
 Și de vînt scutură grele omătul trandafiriu
 A-nfloririi lor bogate, ce mînat se grămădește
 În troiene de ninsoare, care roză strălucește,
 Pe cînd sălcii argintoase tremur sînte peste riul.

Aeru-i văratic, moale, stele izvorăsc pe ceruri,
 Florile-izvorăsc pe plaiuri a lor viață de misteruri,
 Vîntu-ngreunînd cu miros, cu lumini aerul cald ;

Dintr-un arbore într-altul mreje lungi diamantine
Vioriu scilipesc suspinse într-a lunei dulci lumine,
Rar și diafan țesute de painjeni de smarald.

Pe cînd greieri, ca orologii, răgușit prin iarbă sună,
De pe-un vîrf de arbor mîndru țeș în nopțile cu lună
Pod de pînză diamantină peste argintosul rîu,
Și cît ține podul mîndru, printre pînza-i diafană,
Luna rîul îl ajunge și oglinda lui cea plană
Ca-ntr-o mîndră feerie strălucește vioriu

(*Memento mori*).

Comparîndu-se textele în „desfășurarea” lor, se remarcă segmente identice sau asemănătoare în toate fragmentele citate sau doar în două dintre ele, gradul de amplexare al apropiierilor fiind, de fiecare dată, diferit.

O cantitate de informație în plus aduc pasajele citate din *Sărmanul Dionis* și *Memento mori* prin complexul determinativ al insulelor — cu *prund de ambră* :

Miradoniz

Insule sfinte

Se nălță-n ele cu scorburi de tîmție ;

Sărmanul Dionis

Insulele se înălțau cu scorburi de tîmție și cu *prund de ambră* ;

Memento mori

Și cu scorburi de tîmție și cu *prund de ambră de-aur*,

Insulele se înălță cu dumbrăvile de laur.

În *Memento mori*, epitetul metaforic al ambrei : *de-aur*, ce aduce o informație suplimentară, satisface și necesități prozodice, apărînd în rimă cu determinantul dumbrăvilor — *de laur*, corespondent al adjectivului epitetic *întunecoase* din *Sărmanul Dionis* (dumbrăvele lor *întunecoase*). Semnificativă este schimbarea locului ocupat de componentele enunțului într-o topică poetică, accentul semnificației fiind situat, de data aceasta, pe părți secundare de propoziție, plasate înaintea subiectului și constituind un vers întreg :

Și cu scorburi de tîmție și cu *prund de ambră de-aur*.

Verbului *a se oglindi din Miradoniz*, îi corespunde, în celelalte două texte, *a se zugrăvi*, obiectul „dedublării” fiind, rînd pe rînd, sălcile, dumbrăvile, insulele cu dumbrăvi :

Miradoniz

Și sălcii sfinte mișcă a lor frunză

De-argint deasupra apei și se oglindează

În fundul ei ;

Sărmanul Dionis

Dumbrăvele lor întunecease de pe maluri se zugrăveau în fundul rîului ;

Memento mori

Insulele se înalță cu dumbrăvile de laur,

Zugrăvindu-se în fundul rîului celui profund.

Cuvîntul *insulă*, utilizat în sens propriu (*Miradoniz*), are drept corespondent, în celelalte texte, metafora apreciativă *rai*, comune, în acestea din urmă, fiind și verbele ce creează aparenta dublă viziune pe axa verticalității, urmare a oglindirii în apa rîului : *a se înalța* și *a se adînci* față de exprimarea *crește în sus și în jos* (*Miradoniz*). În toate textele revine formularea *din aceeași rădăcină*, expresia consecuției (*încît, cît*) și cea a subiectivității (*se pare, părea*) :

Miradoniz

încît se pare

Că din aceeași rădăcină crește

O insulă în sus și una-n jos ;

Sărmanul Dionis

cît părea că din una și aceeași rădăcină un rai se înalță în lumina zorilor, altul s-adîncește în fundul apei ;

Memento mori

Cît se pare că din una și aceeași rădăcină

Un rai dulce se înalță, sub a stelelor lumină,

Alt rai s-adîncește mîndru într-al fluviului fund.

Epitetele ornante introduse în *Memento mori* — „rai dulce”, „s-adîncește mîndru” au funcționalitate prozodică în realizarea

ritmului. Precizării ce apare în proză — în lumina zorilor, îi corespunde, în poezie, segmentul sub a stelelor lumină, cu o topică inversă, specifică genului, și un semantism corespunzător (*sideralul* fiind un loc comun al poeziei romantice). Nu a intervenit, de data aceasta, nici o constrângere metrică, exprimarea posibilă — a zorilor lumină îndeplinind aceleași condiții.

În fragmentul următor, poate fi identificat un epitet metaforic al poeziei — *de argint*, absent în proză :

Miradoniz

Pe mîndrele cărări,
Ce trec prin verzile și mîndre plaiuri
E pulbere *de-argint*;

Memento mori

Pulbere *de-argint* pe drumuri, pe-a lor plaiuri verzi,
— o ploaie.

Pasajul ce urmează, sugerînd formarea troienelor florale, reliefează, din nou, apropierea mai strînsă între textul în proză și *Memento mori* :

Miradoniz

Pe drumuri
Cireși în floare scutură zăpada
Trandafirie a-nfloririi lor,
Vîntul le mină, văluos le înalță,
De flori troiene în loc de omăt ;

Sărmanul Dionis

Șiruri de cireși scutură grei omătul trandafiriu a înfloririi lor bogate, pe care vîntul îl grămădește în troiene ;

Memento mori

Snopi de flori cireșii poartă pe-a lor ramuri ce se-ndoaie
Și de vînt scutură grele omătul trandafiriu
A-nfloririi lor bogate, ce minat se grămădește
În troiene de ninsoare, oare roză strălucește.

Metaforele centrale sînt identice în *Sărmanul Dionis* și *Memento mori* ; în *Miradoniz* apare o variație sinonimică :

zăpada / Trandafirie a-nfloririi lor
(*Miradoniz*).

omătul trandafiriu a înfloririi lor bogate
(*Sărmanul Dionis*).

omătul trandafiriu / A-nfloririi lor bogate
(*Memento mori*).

Termenii *troiene* și *omăt* sînt prezenți, contextual, și în *Miradoniz*, alături de *zăpadă*, înregistrat doar aici. Lor li se adaugă, în *Memento mori*, cuvîntul *ninsoare* (*troiene de ninsoare*), din același cîmp semantic.

Următoarea informație aparține doar poeziei :
Miradoniz

Și sălcii sfinte mișcă a lor frunză
De-argint deasupra apei ;

Memento mori

Pe cînd sălcii argintoase tremur sînte peste rîu.

Epitetului metaforic *de-argint* (frunză / *De-argint*) îi corespunde epitetul propriu-zis *argintoase* (sălcii *argintoase*), iar atributului „sălcii sfinte”, elementul predicativ suplimentar „tremur sînte” (*sînt* — cuvînt moștenit din latină, spre deosebire de împrumutul vechi slav — *sfînt*).

În ultimul fragment se înregistrează elemente prezente în toate textele sau doar în cîte două :

Sărmanul Dionis

Greieri răgușiți cîntau ca orologii aruncate în iarbă, iar painjeni de smarald au țesut de pe-o insulă pînă la malul opus un pod de pînă diamantică ce steclește vioriu și transparent, încît a lunelor raze, pătrunzînd prin el, înverzește rîul cu miile lui unde ;

Miradoniz

Dintr-un copac într-altul numai țes
Painjini de smarald painjinișul
Cel rar de diamant — și greieri cîntă,
Ca orologii aruncate-n iarbă.

Și peste rîul mare, de pe-un vîrf
De arbore antic țesut-au ei

Un pod din pînza lor diamantoasă,
 Legîndu-l dincolo de alți copaci.
 Prin podul străveziu și clar străbate
 A lunii rază și-nverzește riul
 Cu miile lui unde, ca-ntr-o mîndră,
 Nemaivăzută feerie ;

Memento mori

Dintr-un arbore într-altul mreje lungi diamantine
 Vioriu sclipesc suspinse într-a lunii dulci lumine,
 Rar și diafan țesute de painjeni de smarald.

Pe cînd greieri, ca orologii, răgușit prin iarbă sună,
 De pe-un vîrf de arbor mîndru ȝes în nopȝile cu lună
 Pod de pînză diamantină peste argintosul rîu,
 Și cît ține podul mîndru, printre pînza-i diafană,
 Luna rîul îl ajunge și oglinda lui cea plană
 Ca-ntr-o mîndră feerie strălucește vioriu.

Epitetele metaforice sînt elemente comune :

painjeni de smarald (în toate textele ; în *Miradoniz*, înre-
 gistrăm varianta fonetică *painjini*) ;

Un pod din pînza lor *diamantoasă*
 (*Miradoniz*).

un pod de pînză *diamantică*
 (*Sărmanul Dionis*).

Pod de pînză *diamantină*
 (*Memento mori*).

Calităȝile podului sînt exprimate prin variante sinonimice :
 podul *străveziu și clar*
 (*Miradoniz*).

(pod) ce steclește ... *transparent*
 (*Sărmanul Dionis*).

pînza *diafană* a podului
 (*Memento mori*).

Poezia insistă asupra imaginii păienjeniișului, prin inter-
 mediul metaforei și al epitetului metaforic : „păienjeniișul / Cel

rar de diamant" (*Miradoniz*); „mreje lungi diamantine" (*Memento mori*).

Și comparația următoare reliefează, prin indicii, chiar dacă aparent nesemnificative, apropierea și diferența dintre cele trei texte :

Miradoniz

și greieri cîntă

Ca orologii aruncate-n iarbă ;

Sărmanul Dionis

Greieri răgușiți cîntau ca orologii aruncate-n iarbă ;

Memento mori

Pe cînd greieri, ca orologii, răgușit prin iarbă sună.

O informație suplimentară este adusă, în ultimele două citate, de cuvîntul *răgușit*, cu funcție atributivă în *Sărmanul Dionis* și completivă modală în *Memento mori*. Diferită este și forma fonetică a termenului de comparație — *orologii*, în *Miradoniz*, iar apoi, *orologii*. În *Memento mori*, verbul *cîntă* (din celelalte texte) are drept corespondent pe *sună*. Însă elementul avînd coeficientul cel mai ridicat de expresivitate, în poem, este topica poetică.

Comună în *Miradoniz* și *Sărmanul Dionis* este notația cromatică a înverzirii undelor de către razele selenare spre deosebire de *Memento mori* unde dominanta coloristică este reprezentată de *vioriu* (epitet înregistrat și în *Sărmanul Dionis*: podul „steclește vioriu“).

Apropieri se pot stabili și între o frază din fragmentul de proză citat și o strofă ce apare, în alt loc, în *Memento mori* :

Sărmanul Dionis

flori cîntau în aer cu frunze îngreuite de gîndaci ca pietre scumpe,
și murmurul lor împlea lumea de un cutremur voluptos ;

Memento mori :

Printre luncile de roze și de flori mindre dumbrave

Zbor gîndaci ca pietre scumpe, zboară fluturi ca și nave,

Zldite din nălucire, din colori și din miros,

Curcubău sunt a lor aripi și oglindă diamantină,

Ce reflectă-n ele lumea înflorită din grădină,

A lor murmur împle lumea de-un cutremur voluptos.

de musculițe albastre ca oțelul... furnicile sînt servitori, căci aduc saci albi cu miere și făină, ba țin cîte o iarbă în gură, cu care să apere de razele soarelui capul miresei. Clopoțeli albaștri a florilor sună de liturghie, albinele cîntă ca lăutari, bondarul în veșmînt de catifea murmură pe nas ca un popă bătrîn, fluturii, don juanii grădinelor, vin în cîrduri la nuntă — ci ceea ce nimeni n-aude a auzit miniaturistul meu, o nuntă în taina firei.

(*Istorie miniaturală*).

Dar ce zgomot se aude ? Bîzlit ca de albine ?
Toți se uită cu mirare și nu știu de unde vine,
Pînă văd păinjenișul între tufe ca un pod,
Peste care trece-n zgomot o mulțime de norod.
Trec furnici ducînd în gură de făină mării saci,
Ca să coacă pentru nuntă și plăcinte și colaci ;
Și albinele-aduc miere, aduc colb mărunt de aur,
Ca cercei din el să facă cariul, care-i meșter faur.
Iată vine nunta-ntreagă — vornicel e-un grierel,
Îi sar purici înainte cu potcoave de oțel ;
În veșmînt de catifele, un bondar rotund în pîntec
Somnoros pe nas ca popii glăsuiește-ncet un cîntec ;
O cojiță de alună trag locuste, podu-l scutur,
Cu musteața răsucită șede-n ea un mire flutur ;
Fluturi mulți, de multe neamuri, vin în urma lui un lanț,
Toți cu inime ușoare, toți șăgalnici și berbanți.
Vin țințarii lăutarii, gîndăceii, căărăbuși,
Iar mireasa viorică i-aștepta-ndărătul ușii.
Și pe masa-mpărătească sare-un greier, crainic sprinten,
Ridicat în două labe, s-a-nchinat bătînd din pînten ;
El tușește, își încheie haina plină de șireturi :
— „Să iertați, boieri, ca nunta s-o pornim și noi alături“
(*Călin*).

Elementele comune sau apropiate, evidențiate prin izolare, sînt următoarele :

I. *Istorie miniaturală*

Și painjenișul Țes de la o tufă de flori la cealaltă un pod de diamant ;

Călin

păinjenișul între tufe ca un pod ;

II. Istorie miniaturală

furnicile sînt servitori, căci aduc saci albi cu miere și făină ;

Călin

Trec furnici ducînd în gură de făină marii saci ;

III. Istorie miniaturală

bondarul în veșmînt de catifea murmură pe nas ca un popă bătrîn ;

Călin

În veșmînt de catifele, un bondar rotund în pîntec,

Somnoros pe nas ca popii glăsuiește-ncet un cîntec.

Se pare că, din nou, de la proză, creatorul ajunge la poezie, reluînd anumite imagini, metafore, comparații și supunîndu-le intervenției, cu rol poetizant, a topicii (astfel, în poezie, atribuțiile sînt antepuse termenilor determinați — *de făină marii saci, În veșmînt de catifele, un bondar*).

De remarcăt și unele diferențe în exprimarea aceleiași idei sau în modelarea viziunii :

Istorie miniaturală

fluturii, don juanii grădinelor, vin în cîrduri la nuntă ;

Călin

Fluturi mulți, de multe neamuri, vin în urma lui un lanț,

Toți cu inime ușoare, toți șăgalnici și berbanți ;

Istorie miniaturală

albinele cîntă ca lăutari ;

Călin

Vin țîntării lăutarii.

În primul paralelism, formularea din proză *don juanii grădinelor* este analitic redată în versul al doilea din citatul propus — *toți cu inime ușoare, toți șăgalnici și berbanți*, iar expresia *în cîrduri* substituită prin metafora *un lanț*. În al doilea, imaginea are, de fiecare dată, altă fundamentare semantică și formală (comparație și metaforă).

Imagini asemănătoare se înregistrează și în poezia *Sara pe deal*, publicată în „Convorbiri literare“, XIX, 4/1 iulie 1885, dar terminată încă din 1872, și în fragmentul de roman intitulat *La*

curtea cuconului Vasile Creangă, datînd din epoca ieșeană. Perpessicius a remarcat unele relații dintre descrierile poeziei, pasaje din fragmentul ce urmează și *Geniu pustiu* ⁵.

Iată textele în discuție :

Abia sara, cînd satul devine centrul vieții pămîntului ce-l înconjură, se începe acea duioasă armonie cîmpenească, idilică și împăciuitoare. Stelele izvorăsc umede și aurite pe jumalțul cel adînc și albastru al cerului, buciumul s-aude pe dealuri; un fîm de un miros adormitor împle satul, carele vin cu boii osteniți, scîrțîind, din lanuri, oamenii vin cu coasele de-a umăr, vorbind tare în tăcerea sărei, talangele turmelor, apa fîntinilor, cumpenele sună, scîrțîie-n vînt, cîinii încep a lătra și prin armonia amestecată s-aude plin și lănguros sunetul clopotului, care împle inima cu pace;

Sara pe deal buciumul sună cu jale,
Turmele-l urc, stele le scapără-n cale,
Apele plîng, clar izvorînd în fîntine;
Sub un salcîm, dragă, m-aștepți tu pe mine.

Luna pe cer trece-așa sfîntă și clară,
Ochii tăi mari caută-n frunza cea rară,
Stelele nasc umezi pe bolta senină,
Pieptul de dor, fruntea de gînduri ți-e plină.

Nourii curg, raze-a lor șiruri despică,
Streșine vechi casele-n lună ridică,
Scîrțîie-n vînt cumpăna de la fîntină,
Valea-i în fum, fluiera murmură-n stîină.

Și osteniți oameni cu coasa-n spinare
Vin de la cîmp; toaca răsună mai tare,
Clopotul vechi împle cu glasul lui sara,
Sufletul meu arde-n iubire că para.

Elementele asemănătoare sau identice din proză și poezie, izolate, sînt următoarele :

1. Stelele izvorăsc umede și aurite pe jumalțul cel adînc și albastru al cerului;
Stelele nasc umezi pe bolta senină;
2. buciumul s-aude pe dealuri;
Sara pe deal buciumul sună cu jale;

3. apa fîntinelor, cumpenele sună ;
 Apele plîng, clar izvorînd în fîntine ;
 Scîrîlie-n vînt cumpăna de la fîntină ;
4. un fum de un miros adormitor împle satul ;
 Valea-i în fum ;
5. oamenii vin cu coasele de-a umăr ;
 Şi osteniţi oameni cu coasa-n spinare
 Vin de la cîmp ;
6. şi prin armonia amestecată s-aude plin şi languros sunetul clo-
 potului, care împle inima cu pace ;
 Clopotul vechi împle cu glasul lui sara.

Expresia în poezie este mai simplă şi directă (1 şi 4). Din necesităţi de ritm, forma de plural a adjectivului *umede* devine *umăzi* (1) ; formulării *jumaltul cerului* îi corespunde cuvîntul *bolta*, iar determinantele *cel adînc* şi *albastru* sînt conţinute în epitetul, cu valoare sintetică — *senină*. Verbele auditive sînt mai precise şi nuanţate în poezie (2, 3, 6). Buciumul *sună* (nu *s-aude* impersonal) cu *jale* (epitetul ce exprimă registrul afectiv al sonorului fiind elementul esenţial al comunicării poetice), iar cumpăna *scîrîlie*, verb sugestiv şi sub raportul formei fonetice, mai expresiv, contextual, decît *sună*, utilizat în proză. Sînt prezente, în poezie, şi note personificatoare : clopotul împle sara cu *glasul lui*, iar apele *plîng*. Expresia este dezvoltată printr-un epitet (5 — şi *osteniţi* oamenii vin) sau redusă prin concentrare (6).

Viziuni filosofice şi proiecţii fantastice. Discutînd problematica lui „archaeus” în termenii lui Paracelsus şi Van Helmont, „în a doua scriere din cultura noastră care tratează principiul identităţii personale (prima, din perspectivă cronologică, fiind *Imaginea ştiinţei sacre* de Dimitrie Cantemir, scriere rămasă în manuscris timp de secole)”⁶, Eminescu versifică, pe pagina următoare a manuscrisului, unele idei formulate în română şi în germană, într-o poezie cuprinzînd cinci strofe, reluată apoi ca final în *Împărat şi proletar*⁷. În acest fel, „Archaeus oferă cel mai ilustrativ exemplu din proza eminesciană din care vedem cum texte aşternute pe hîrtie la diferite

date și risipite prin manuscrise sînt reluate și asamblate într-o structură narativă. Iar prezența acelorași idei în însemnările filozofice din manuscrise, în poezii și în proze, sînt tot atîtea mărturii care demonstrează organicitatea operei eminesciene⁸.

Urmează textele :

Cînd gîndește cineva că neînsemnata mărime a corpului omenesc nu stă de fel în raport cu puterea, cu imensitatea voinței (gîndește la Napoleon), cumcă omul e numai prilejul, adesea slab, abia sufîat, pentru niște patimi cumplite, cînd gîndești cumcă purtătorul acestor patimi poate în orice moment să devină o coajă, ca un vas pe care l-a spart vinul, apoi cînd vezi că unul și același princip de viață încolțește în mii de flori din cari cele mai multe se scutură la drumul jumătate, puține rămîn, și aceste puține au în sfîrșit aceeași soarte, atuncea vezi cumcă ființa în om e nemuritoare. E unul și același punctum saliens, care apare în mii de oameni, dizbrăcat de timp și de spațiu, întreg și nedespărțit, mișcă cojile, le mîină una-n spre alta, le părăsește, formează altele nouă, pe cînd carnea zugrăviturilor sale apare ca o materie, ca un Ahasver al formelor, care face o călătorie ce pare vecinică.

— Și este într-adevăr vecinică.

— În fiecare om se-ncearcă spiritul Universului, se opinteste din nou, răsare ca o nouă rază din aceeași apă, oarecum un nou asalt spre ceruri. Dar rămîne-n drum, drept că în mod foarte deosebit, ici ca rege, colo ca cerșitor. Dar ce-i și ajută coaja cariului care-a-ncremenit în lemnul vieții? Asaltul e tinerețea, rămînerea-n drum — decepțiunea, recădere animalului pățit — bătrîneța și moartea. Oamenii sînt probleme ce și le pune spiritul universului, viețile lor — încercări de dezlegare. Chi-nul îndelungat, vecinica goană după ceva necunoscut nu samănă cu aviditatea de a afla răspunsul unei întrebări curioase?

— Dar mie mi se pare că unde-i un problem e totodată și dezlegarea lui.

— Da. Kant. Cei mai mulți oameni însă rămîn întrebări, uneori comice, alteori pline de-nțeles, alteori deșerte. Cînd văd nas omenesc, totdeauna-mi vine să-ntreb ce caută nasul iesta-n lume?

(Archaeus).

În orice om o lume își face încercarea,
Bătrînul Demiurgos se opinteste-n van;
În orice minte lumea își pune întrebarea
Din nou : de unde vine și unde merge floarea
Dorințelor obscure sădite în noian ?

Al lumii-ntregul simbur, dorința-i și mărirea,
 În inima oricărui i-ascuns și trăitor,
 Zvîrlire hazardată, cum pomu-n înflorire
 În orice floare-ncearcă întreagă a sa fire,
 Ci-n calea de-a da roade cele mai multe mor.

Astfel umana roadă în calea ei îngheață,
 Se petrifică unul în sclav, altu-mpărat,
 Acoperind cu noime sărmana lui viață
 Și arătînd la soare-a mizeriei lui față —
 Fața — căci înțelesul i-același la toți dat.

În veci aceleași doruri mascate cu-altă haină,
 Și-n toată omenirea în veci același om —
 În multe forme-apare a vieții crudă taină,
 Pe toți ea îi înșală, la nime se distaină,
 Dorinți nemărginite plantînd într-un atom.

Cînd știi că visu-acesta cu moarte se sfîrșește,
 Că-n urmă-ți rămîn toate astfel cum sunt, de dregi
 Oricît ai drege-n lume — atunci te obosește
 Eterna alergare... ș-un gînd te-ademeneste :
Că vis al morții-eterne e viața lumii-ntregi
(Împărat și proletar).

Ideea fundamentală, aceea a opoziției dintre miezul esențial al ființării și suprafața formei de manifestare cu virtuți de diferențiere și opacizare, este exprimată prin serii verbale care se organizează, stilistic, în rețele interferente de sinonime și antonime. Citarea cuvintelor se face în ordinea apariției lor în text. Inserierea pe verticală a lexemelor corespunde organizării sinonimice, iar aceea pe orizontală — celei antonimice :

Poezie

simbur	față
dorință (3 apariții)	haină
doruri	forme
înțeles	
taină	

Proză

voință
patimi

Prilej (pentru patimi) purtătorul
(acestor patimi)
coajă (2 apariții)
vas
carnea zugrăviturilor
forme

Rol în realizarea contrastului au și epitetetele : „dorinți nemărginite” (*Împărat și proletar*), „patimi cumplite”, „neînsemnata mărime a corpului omenesc”, „prilej adesea slab, abia suflat” (*Archaeus*). Determinările epitetice aduc însă nu numai un accent intensiv-cantitativ, ci și unul esențial-calitativ : „dorințe obscure”, „sîmbur ascuns”, „doruri mascate”, „crudă taină” (*Împărat și proletar*).

Identitatea esențială în diversitatea formală este exprimată, în mod analog, în poezie și proză, prin intermediul aceluiași mijloace verbale :

Proză

Unul și același princip de viață
unul și același punctum saliens

Poezie

aceleași doruri (în opoziție cu altă haină)
același om
înțelesul i-același

La fel este formulată și valabilitatea universală a acțiunii principiului vital :

Proză

orice moment
fiecare om

Poezie

orice om
orice minte
orice floare
inima oricărui

Conceptului *princip de viață* a cărui acțiune este explicată prin „încolțirea” a mii de „flori” dintre care unele „se scutură” la drumul jumătate, îi corespunde, în poezie, metafora *sîmbur*, sprijinită, contextual, de o seamă de imagini realizate prin termeni din același câmp stilistic :

a sădi, floare

De unde vine și unde merge floarea
Dorințelor obscure sădite în noian ?

pom în înflorire, floare, a da roade :

cum pomu-n înflorire

În orice floare-ncearcă întreagă a sa fire,

Ci-n calea de-a da roade cele mai multe mor ;

umana roadă :

Astfel umana roadă în calea ei îngheață,

a planta

În multe forme-apare a vieții crudă taină,

Pe toți ea îi înșală, la nime se distaină,

Dorinți nemărginite plantînd într-un atom.

(A sădi și a planta au aici sensul de „a programa“).

Reprezentarea ciclului vegetal curmat din desfășurarea fi-rească fie în faza floare, fie în faza rod, se caracterizează, în sistemul imagistic eminescian, prin polisemie, ea dezvoltînd, contextual, semnificații cu unghiuri diferite de deschidere :

eșec vital, existențial :

Unul și același princip de viață încolțește în mii de flori din cari cele mai multe se scutură la drumul jumătate, puține rămîn ;

inflexibilitate destinică :

Astfel umana roadă în calea ei îngheață,

Se petrifică unul în sclav, altu-mpărat ;

(Împărat și proletar).

nepuință a cuvîntului de a cuprinde integrala simțirii :

Multe flori sunt, dar puține

Rod în lume o să poarte,

Toate bat la poarta vieții,

Dar se scutur multe moarte.

E ușor a scrie versuri
Cînd nimic nu ai a spune,
Înșirînd cuvinte goale
Ce din coadă au să sune.

Dar cînd inima-ți frămîntă
Doruri vii și patimi multe,
Ș-a lor glasuri a ta minte
Stă pe toate să le-asculte,

Ca și flori în poarta vieții
Bat la porțile gîndirii,
Toate cer intrare-n lume,
Cer veșmintele vorbirii
(*Criticilor mei*);

eșec valoric :
Critici voi, cu flori deșerte,
Care roade n-ați adus —
E ușor a scrie versuri
Cînd nimic nu ai de spus
(*Criticilor mei*).

Dacă, de data aceasta, metafora este mai complexă și mai ramificată în poezie, alte ori, ea apare doar în proză. Astfel, pentru a sugera „eterna alengare” a existentului, este utilizată metafora, de rezonanță arhaică, „Ahasver al formelor”. Observația, efectuată pe baza a două texte, nu se cuvine a fi însă generalizată, deoarece în *Mureșanu* se înregistrează reversul simbolic al aceleiași imagini :

Dar, vai, tu știi prea bine că n-am să mor pe veci —
Că vis e a ta moarte cu slabe mîni și reci,
La sorți va pune iarăși prin lumile din ceri
Durerea mea cumplită — un vecinic Ahasver —
Ca cu același suflet din nou să reapară
Migrației eterne unealtă de ocară...

Univers, lume, spiritul Universului, bătrînul Demiurgos
sînt substituibile în contexte isosemantice :

„În fiecă om se-ncearcă spiritul Universului, se opintește din nou ;”
„În fiecă om Universul s-opintește ;”
„În orice om o lume își face încercarea ;
Bătrînul Demiurgos se opintește-n van.”

„Vecinica goană după absolut“ (*Archaeus*), „eterna alergare“ (*Împărat și proletar*) semnifică încercările de dezlegare a problemelor, de soluționare a întrebărilor întrupate de „spiritul Universului“ în oameni.

Uneori, aceeași idee este formulată, puțin diferit, în proză și în poezie :

„Dar rămîne-n drum, drept că foarte deosebit, ici ca rege, colo ca cerșitor ;“

„Se petrifică unul în sclav, altu-mpărat.“

Încheierii glumeț-șugubețe din *Archaeus* :

Cînd vîd nas omenesc, totdeauna-mi vine să-ntreb ce caută nasul iesta-n lume,

fi corespunde, în poezie, un final ce menține tonul solemn și grav al problematizării :

Cînd știi că visu-acesta cu moarte se sfîrșește,

Că-n urmă-ți rămîn toate astfel cum sunt, de dregi

Oricît ai drege-n lume — atunci te obosește

Eterna alergare . . . ș-un gînd te-ademeneste :

Că vis al morții-eterne e viața lumii-ntregi.

Motivul *lumii ca teatru*, relevînd spectacularul existenței (versificat în *Glossă*, poezie publicată în decembrie 1883, dar elaborată, în diferitele sale versiuni, între anii 1874—1882), apăruse, de timpuriu, în finalul nuvelei *Sărmanul Dionis* (1873) :

Fost-au vis sau nu, asta-i întrebarea. Nu cumva îndărătul culiselor vieții e un regisor a cărui existență n-o putem explica ? Nu cumva suntem asemenea acelor figuranți cari, voind a reprezenta o armată mare, trec, pe scenă, încunjură fundalul și reapar iarăși ? Nu este oare omenirea istoriei asemenea unei astfel de armate ce dispăre într-o companie veche spre a reapărea în una nouă, armată mare pentru individul constituit în spectator, dar același număr mărginit pentru regisor. Nu sînt aceiași actori, deși piesele sînt altele ? E drept că după fondal nu sîntem în stare a vedea. Și nu s-ar putea ca cineva, trăind, să aibă momente de o luciditate retrospectivă cari să ni se pară ca reminiscențele unui om ce de mult nu mai este ?

(*Sărmanul Dionis*).

Privitor ca la teatru
 Tu în lume să te-nchipui :
 Joace unul și pe patru
 Totuși tu ghici-vei chipu-i,
 Și de plînge, de se ceartă,
 Tu în colț petreci în tine
 Și-nțelegi din a lor artă
 Ce e rău și ce e bine.

Viitorul și trecutul
 Sunt a filei două fețe
 Vede-n capăt începutul
 Cine știe să le-nvețe ;
 Tot ce-a fost ori o să fie
 În prezent le-avem pe toate,
 Dar de-a lor zădărnicie
 Te întreabă și socoate.

Căci acelorași mijloace
 Se supun cîte există,
 Și de mii de ani încoace,
 Lumea-i veselă și tristă ;
 Alte măști, aceeași piesă,
 Alte guri, aceeași gamă,
 Amăgit atît de-adese
 Nu spera și nu ai teamă

(Glossă).

Imago mundi, teatralul cultivă gustul aparențelor într-un iluzoriu spectacol de măști voalînd esențele arhetipale și fiind mînuite de regizorul-destin. Dacă finalul interogativ al nuvelei stă în corelație cu problematica lui *archaeus*, *Glossa* implică și dimensiunea socialului prin relevarea histrionismului de pe scena lumii. În proză, identitatea vizează actorii, deci umanitatea prinsă în joc, diversitatea fiind introdusă de scenariu (*aceiași actori, piesele sînt altele*), în poezie, identitatea e adusă de piesă, măștile realizînd diversitatea (*alte măști, aceeași piesă*).

Metaforele-cheie din începutul vastului poem *Memento mori* (datat 1872) pot fi regăsite într-o replică a lui Arbore, personaj central din piesa *Mira* (redactată, probabil, între 1870 și 1872) :

Adeseori m-adîncesc în noaptea acestui suflet bătrîn și rece, în marea lui cea adîncă și întinsă... căci *alta-i lumea ce-o vezi cu ochii*... și aceea tristă, și *alta-i lumea ce-o vezi în oglinda speranței și în visul cel frumos al trecutului și aceea-i frumoasă*... *alta-i fundul cel amar al mării — alta-i fața apei cea lucie*. Adeseori iau de la basmu, de la păzitorul cel posomorît al trecutului cheile lui de aur și deschid porțile inimei mele. Adeseori, în sufletul meu, întorc înapoi roata cea uriașă a timpului cu codrii săi de secolî, cu popoarările sale... cu creștinătatea și păgînatatea sa... Într-un loc îmi place să opresc roata... să privesc cu tot estazul lumea ce se-ntinde naintea ochilor

(Mira).

Una-i lumea-nchipuirii cu-a ei visuri fericite,
Alta-i lumea cea aieva ;

Cînd posomorîtul basmu — vechea secolilor strajă —
Îmi deschide cu chei de-aur și cu-a vorbelor lui vrajă
Poarta naltă de la templul unde secolii se torc —
Eu sub arcurile negre, cu stîlpi nalți suiți în stele,
Ascultînd cu adîncime glasul gîndurilor mele,
Uriașa roat-a vremii înapoi eu o întorc

Și privesc... Codrii de secolî, oceane de popoare
Se întorc cu repejune ca gîndirile ce zboară
Și icoanele-s în luptă — eu privesc și tot privesc —
La vo piatră ce însamnă a istoriei hotară,
Unde lumea în căi nouă, după nou cîntar măsoară —
Acclo îmi place roata cîte-o clipă s-o opresc

(Memento mori).

Viziunile identice sînt create de următoarele elemente de expresie :

„*alta-i lumea ce-o vezi cu ochii*” = „*alta-i lumea cea aieva* ;”

„*alta-i lumea ce-o vezi în oglinda speranței*” = „*una-i lumea-nchipuirii* ;”

„*basmu, păzitorul cel posomorît al trecutului*” = „*posomorîtul basmu — vechea secolilor strajă*” (remarcăm deplasarea epitetului *posomorît* și substituția sinonimică : *păzitor — strajă*) ;

„*cheile de aur*” (ale basmului) ;

„*a deschide o poartă*” (porțile) ;

„a întoarce înapoi roata uriașă a timpului“ (a vremii) ;
„codrii de secolii ;“
„a-ți plăcea să oprești roata undeva ;“

Constrîngerile prozodice și-au spus cuvîntul în apariția micilor diferențe dintre textul în proză și cel poetic.

Un text ce comentează influența astrală asupra destinului uman este *Moș Iosif*, povestire datînd din perioada studiilor la Viena și Berlin. Aceleași idei, trecute prin filtru poetic sînt prezente și în *Feciorul de împărat fără de stea* (poezie datînd din 1872), în forma afirmativă, a realității mitice, dar și în cea interogativă a neliniștilor și îndoielilor spiritului pătruns în zona probabilului :

După el, fiecare atom era centrul lumii întregi, adică a nemărginirii, și fiecare stea în legătură cu toate lucrurile lumii. Fiecare, după ideea lui, este numărat de ochiul Domnului și neapărat în existența sa să piară unul din lume și toată lumea se turbură și cade. De aici consecuența că tot omul poate fi influențat de o steauă, adică că o lume întreagă, cu popoarele ei, cu viața ei, poate influența asupra unui individ omenesc, precum, iarăși, cine știe dacă pămîntul nu poate influența asupra unei persoane însemnate a unui glob departat. Aceasta era legătura dintre cunoștințele lui pozitive și-ntre astrologia lui (...). Dacă lumea-i nemărginită, fiecare punct îi tot așa de bine centrul ei ca și cele celelalte, așadar lumea-i făcută pentru plăcerea fiecăruia din centrele sale în aceeași măsură, fiecare zice că *numai* pentru el, și drept, căci el e tot în lume, dacă ar muri cu desăvîrșire, lumea ar fi moartă pentru vecie. Cu deosebire naturile bogate trebuiau, după părerea lui, să fie în legătură cu o stea. Căci de ce nu sînt toți oamenii înțelepți și mari, gîndea el, căci altfel sînt toți tot asemenea ? Prin aceea se deosebesc pentru că unii au în ei o rază cerească care-i face să fie pătrunși de puterea suprafirei unei stele iară ceilalți, născuți din lut și nefiind în legătură decît cu coaja pămîntului, sînt robi cu duhul

(*Moș Iosif*).

Spun mite — zice singur — că orice om în lume
Pe-a cerului nemargini el are-o blîndă stea,
Ce-n cartea vecinicii e-unită cu-a lui nume,
Că pentru el s-aprinde lumina ei de nea ;

De-aceea-ntreb gîndirea-mi ca să-mi răspund-anume
 Din marea cea albastră, care e steaua mea ?
 E-acel trandafir roșu, ce mut duios-ulmit
 Lucește-un gînd de aur deasupra-mi în zenit ?

Un om se naște — un înger o stea din cer aprinde
 Și pe pămînt coboară în corpul lui de lut,
 A gîndurilor aripi în om el le întinde
 Și pune graiul dulce în pieptul lui cel mut.
 O candelă a vieții, de cer steaua depinde
 Și îmblă scriind soartea a omului născut.
 Cînd moare a lui suflet aripele și-a-ntins
 Și renturnînd în ceruri pe drum steaua a stins.
 Dar ce e acea steauă ? E-o candelă aprinsă,
 De-a cerului mari valuri e dusă pe-al ei drum ?
 E-o pară aurită de-a firii pom suspinsă
 Ce cade scuturată de-a morții lung samum ?
 Și dacă e o lume puternică, întinsă,
 De viața mea-i legată viața unei lumi ?
 Pe capul meu și-ntoarce destinurile sale,
 Cînd mor ea cade stinsă -ntr-a chaosului vale ?

(Fectorul de împărat fără de stea).

De remarcat este diferența esențială dintre expresia prozei și cea a poeziei, care, redînd aceeași viziune, recurg, rînd pe rînd, la o formulare simplă, directă, nefigurată sau dimpotrivă, la una metaforizată, supusă legilor sintaxei poetice. Doar pentru *stea*, în poezie apar următoarele echivalente metaforice : *lumină de nea*, *trandafir roșu*, *gînd de aur*, *o candelă a vieții*, *pară aurită*. Caracteristice poeziei sînt și cîteva inversiuni prezente în structura unor metafore genitive : *a cerului nemargini*, *a gîndurilor aripi*, *a cerului mari valuri*, *a firii pom*, *a morții lung samum*.

Imagini asemănătoare se pot identifica și într-un text afe-rent romanului *Geniu pustiu* și în poezia *Mortua est* :

Mă uitam la cer în sus cu ochii pe jumătate închiși. Oare de ce să nu mi se fi părut că, palidă și sîntă, în haina lungă de atlas, pe fruntea ei coroana de roze albe și-n mîinile unite pe piept crucea, cu ochii umezi ridicați la cer asemenea unei rugăciuni, sufletul ei se-nalța printre norii

risipiți asemenea umbrei albe a unei martire, sufletul ei se înalță prin ploaia de raze, prin ninsoarea de stele, pînă ce albeța ei se pierde în albeța argintie a cerului. O răpise la cer un cîntec sublim, neauzit decît de mine, cîntecul acelui maestru divin în țipetele sale, Palestrina
(*Geniu pustiu*, t.a.).

Te văd ca o umbră de-argint strălucită,
Cu-aripi ridicate la ceruri pornită,
Suind, palid suflet, a norilor schele,
Prin ploaie de raze, ninsoare de stele.

O rază te nălță, un cîntec te duce,
Cu brațele albe pe piept puse cruce

(*Mortua est*).

Paloarea, tonurile de argintiu, torentul luminos, motivul norilor și armonia sonoră sînt elementele comune celor două tablouri reprezentînd imaginara ascensiune astrală a unei umbre imateriale. Metafora *ploaie de raze* apare și în *Umbra mea*, în reprezentarea înălțării cuplului de îndrăgostiți spre lună.

Afecte. Dorința de valorizare a existenței ca devenire și a morții — ca ieșire din devenire —, prezentată în formule stilistice cvasiidentice în poezie, este anticipată de o construcție a prozei :

Adevărat că viața nu plătește nimica dacă nu vom face noi ca să prețuiască ceva... și pre sufletul meu, vom face să prețuiască mult

(*Geniu pustiu*).

Mureșanu, 1876

O, eu nu cer norocul, dar cer să mă înveți
Ca viața-mi preț să aibă și moartea-mi s-aibă preț ;

Ca o făclie, 1880—1881

Nu-i foliant în lume din care să înveți
Ca viața preț să aibă și moartea s-aibă preț.... ;

În zădar în colbul școlii..., 1881
Nu e carte să înveți

Ca viața s-aibă preț —
Ci trăiește, chinulește
Și de toate pătimește
Ș-ai s-auzi cum iarba crește ;

Scrisoarea V, 1881.

Și adinec privind în ochi-l, ți-ar părea cumcă înveți
Cum viața preț să aibă și cum moartea s-aibă preț.
Verbului *a prețui* din proză, îi corespunde, în fiecare dintre
poezii, expresia *a avea preț*, dependentă de verbul *a învăța*.

Expresia adorației supreme surprinsă în gestul de transfer
al afectivității asupra materiei contaminate de aura femeii iu-
bite este depistabilă, atât în proză cât și în poezie : în *Scrisoarea*
lui Dionis (t.a. la *Sărmanul Dionis*), datînd din perioada studii-
lor universitare de la Viena, și în postuma *Renunțare* (1882) :

Nu-mi zîmbi, zîmbetul tău m-ar umplea de speranțe vane. A mă
iubi nu ți-i permis, desprețuiește-mă. Te rog, desprețuiește-mă. Poate —
poate desprețul tău ar alina amorul meu ; el n-ar dispărea, dar astă
tîmpire a rațiunii este nimic pe lîngă chinul meu de azi. Sărut urma
pasurilor tale, *murii îi sărut pe care au trecut umbra ta*, desprețuiește-mă.
Eu nu pot să nu te iubesc. Tu nu știi de ce ? N-o poți ști și nici ț-o pot
spune. Și cu toate astea chipul tău, umbra ce ai aruncat-o pe pînza gîn-
dirilor mele a fost singura fericire ce am avut-o în lume

(*Scrisoarea lui Dionis*).

Nu mă iubi ! Ca robul să fiu pe lîngă tine,
De-î trece, -n jos pleca-voi a ochilor lumine,
Dezmoștenit de toate la viață abdicînd,
Să nu-mi rămînă-n minte decît un singur gînd :
C-am aruncat un sceptru, cu dînsul lumea-ntreagă,
Păstrîndu-mi pentru mine durerea că-mi ești dragă ;
Înamorați de tine rămînă ochii-mi triști
Și vecinic urmărească cum, marmură, te miști.
În veci dup-a ta umbră eu brațele să-ntind,
De-al genei tale tremur nădejdea să mi-o prind,
Să-mi razim a mea frunte de zidurile goale
Atinse de-umbra dulce a frumuseții tale

(*Renunțare*).

Singura umilitate acceptată — aceea în fața idolului interior, impulsul distructiv al depersonalizării, blocajul rațional din cauza suprasaturării afective trezesc accente patetice, cu nimic inferioare în proză față de poezie.

Ezitatea conștiinței între realitate și reverie, între contemplare și introspecție, realizând un ritm spiritual esențial, este exprimată atât în proză cât și în poezie, prin formule interogative :

— Oceana, zise el încet, Oceana, ești tu o-nchipuire, un vis, o umbră a nopții zugrăvită în zăpada luminei de lună sau ești aievea, ești tu...?
(Cezara, variantă).

Dar te cobori, divino, pătrunsă de-al meu glas,
Mai mîndră, tot mai mîndră la fiecare pas...
Visez ori e aievea ? Tu ești în adevăr ?
Tu treci cu mîna albă prin vițele de păr ?
Dacă visez, mă ține în vis, privindu-mi drept...
O, marmură, aibi milă să nu mă mai deștept
(Apari să dai lumină).

Finalul poeziei rămîne deschis prin nesoluționarea disjunctivității, permanentizîndu-se astfel oscilația spirituală între posibilitatea unei capcane a imaginației și corecta percepere a realității pe cale senzorială.

Similaritatea atitudinilor spirituale în fața lucrărilor artei și în fața iubirii este anulată — și corectată — în poezie, printr-o lucidă și ironică detașare de contemplația inițială :

atunci o privesc ca pe o statuă de marmură sau ca pe un tablou zugrăvit pe un fond luminos într-o carte cu icoane...

(Cezara, variantă).

De la creștet la picioare s-o admiră și s-o desmierzi
Ca pe-o marmură de Paros sau o pînză de Corregio,
Cînd ea-i rece și cochetă ? Ești ridicul, înțelege-o
(Scrisoarea IV).

Ecuția metaforică *femeie = piatră* este conținută în contexte ce poartă diferite accente ale semnificației poetice :
blînd reproș :

Și tu-i lași pe toți, copilul meu, pentru de-a-ngeunchea înaintea
unei pietre reci și fără inimă

(*Geniu pustiu, t.a.*).

regret neputincios :
Căci mie mi-a dat soarta amara mîngiere
O piatră să ador

(*Amorul unei marmure*).

avertizare lucidă :
Cînd vezi piatra ce nu simte nici durerea și nici mila ...
De ai inimă și minte — feri în lături, e Dalila

(*Scrisoarea V*).

constatare concesivă, plină de speranțe :
De piatră să fie o inimă, este o margine care s-o miște
(*Sărmanul Dionis*).

Căci de piatră de-ar fi, încă s-a-ncălzi de-atît amor

(*Scrisoarea V*).

Expresia geloziei, afect eminescian de maximă intensitate, apare în texte paralele (*Visul unei nopți de iarnă*, 1876 ; *Gelozie*, 1881) :

— Ah ! e o nerozie a-ți închipui că o femeie atît de gingașă n-o să-și aibă deja amantul ei. Și-apoi... Tinereța și sărăcia sînt doi dușmani nempăcați... Manierele, arta de a vorbi și încînta, toate acestea sînt străine omului care-a trăit între oameni comuni și care-a fost sărac. Ce folos că iubești... Ce folos că ți-ai da sufletul pentru o sărutare cînd nu te vrea... Și de ce să te vrea ? E nebună să se uite la un om care n-are nici avere, nici frumusețe, nici spirit... Amor ? Amor se găsește pe toate ulițele... Și sînt gelos, gelos de trecutul acestei femei, gelos de oamenii cu care vorbește, gelos de tot ce-o încunjuară.

(*Visul unei nopți de iarnă*).

Cînd te-am văzut, femeie, știi ce mi-am zis în sine-mi ?
N-ai să pătrunzi vrodată înluntrul astei inimi.
Voi pune ușii mele zăvoare grele, lacăt,
Să nu pătrunză-n casă-mi zîmbirea ta din treacăt.

Și cum ? dar înțelegi tu cum ? Cu-acea gelozie,
 Ce gândurile-ți arde și inima-ți sfișie.
 Căci mă-ntrebam, se poate c-atît de-mpodobită
 Cu inima și mintea, să nu fie iubită ?
 Căci prea, prea e frumoasă ... Dorința-i guralivă
 Ademenirea-i blîndă, putut-a sta-mpotrivă
 Atîtor vorbe calde șoptite cu durere,
 Ce aerul îl împle c-un val de mîngîiere ?
 Putut-a împotriva atîtora să steie
 Cînd e așa de dulce și nu-i decît femeie ?

(Gelozie).

Ambivalența trăirilor prin imposibilitatea accesului la cer-
 titudine, inocularea cu suferință prin recunoașterea rolului ei
 catartice explică avatarurile spirituale nu prin vreun impuls
 al autotorturării, ci din dorința de „înghețare“ a oricărui elan.

Insinuarea brutală a viitorului în ființa prezentului deve-
 nit deja — în planul imaginarului — ireversibil trecut, meta-
 morfozează strălucirea actualului într-un penibil dans macabru.
 Proza *Visul unei nopți de iarnă*, al cărei an de elaborare se con-
 sideră a fi, probabil, 1876 (dacă se ține seama de antedatarea
 poemului simfonic *La danse macabre* de Saint-Saëns, pomenit
 de Eminescu), postuma *Cînd te-am văzut*, *Verena* (din același
 an) și *Gelozie* exprimă toate aceleași viziune, într-o formă mai
 personală, deci mai crudă, în poezie :

... Prea e frumoasă ... Ochi atît de copilărești, atît de străluci-
 tori ... atît de blînzi ... pentru toți. Ei și ? Nu e lumea plină de femei ?
 Plină, da, cum e plină de măști, cum e plină de morminte, cum e plină
 de deziluzii. La danse macabre ... jocul morților ... Privesc peste ei
 toți, cum rîd, cum șuşule mătasa, cum glumesc, cum șoptesc cu șoptele
 lor calde și îmbătătoare. Și peste o sută de ani ce-o să fie toți, toți din
 sala aceasta ? O, ochi frumoși, o, sute de ochi strălucitori, o, sute de guri
 surîzătoare, o, sute de inimi tinere ... ce-o să rămîie din voi ? Marie !
 E ceva penibil în măștele astea ... danse macabre ...

(*Visul unei nopți de iarnă*).

Nu-mi mrejuiai gîndirea cu perii tăi cei deși,
 Nu-mi pătrundeai, tu idol, în gînd, vrodinioară,

Pentru că porți pe oase un obrăzar de ceară
Păreai a fi-nceputul frumos al unui leș
(Cînd te-am văzut, Verena).

Ba mai treceai cu mîna prin perii tăi cei deși,
Și nici visai că gîndu-mi te face de ocară
Pentru că porți pe oase un obrăzar de ceară
Și că priviri grozave, ca mîni fără de trup,
Se întindeau asupra-ți cu ele să te rup,
Și pe cît de frumoasă și gingașă la port
Eu te priveam atuncea c-un rece ochi de mort
(Gelozie).

Intruziunea macabrului în cîmpul de forțe al sentimentelor contradictorii, fluctuațiile emotivității ivite din adîncurile tenebroase ale personalității acționează ca un ecran plasat în fața puterii invadatoare a erosului. *Mască, obrăzar de ceară* sînt termeni care denunță artificii și falsitatea existenței.

În *Scrisoarea IV* (1881) reapar cugetări din replicile Cezarei într-un dialog cu Angelo (*Avatarii faraonului Tlă*, ce aparține perioadei studiilor universitare) și din scrisoarea lui Ieronim adresată „celeilalte” Cezare (*Cezara*, 1876), exprimînd ideea unei voințe impersonale ce guvernează lumea impunîndu-i o temporalitate trans-individuală :

nu vezi că ești o unealtă în mînele unui demon, că ești jucăria simțirilor tale, că nimic ce ai nu e al tău, că tu ești cauza involuntară pe care natura, sau numește-o cum vrei tu, își scrie așa-numitele scopuri mărețe...

(*Avatarii faraonului Tlă*).

Privește-ți-i, acei tineri cu zîmbiri banale, cu simțiri muieratice, cu șoapte echivoace, vezi acele femei cari le răspund prin ochiri voluptoase și mișcîndu-și buzele — vezi ! împrejurul acestui instinct se-nvîrtește viața omenirii (...) Nu ! nu mă voi face comediantul aceluia rău care stăpînește lumea

(*Cezara*).

Nu trăiți voi, ci un altul vă inspiră, el trăiește,
El cu gura voastră rîde, el se-nvîrte, el șoptește,

Căci a voastre vieți cu toate sunt ca undele ce curg,
Vecinic este numai rîul : rîul este Demiurg.
Nu simțiți c-amorul vostru e-un amor străin ? Nebuni !
Nu simțiți că-n proaste lucruri voi vedeți numai minuni ?
Nu vedeți c-acea iubire serv-o cauză din natură ?
Că e leagăn unor viețe ce seminte sunt de ură ?

(*Scrisoarea IV*).

Scrisoarea V conține reversul semnificativ al „medaliei poli-semice“, într-o viziune „răsturnată“ în care împlinirea iubirii servește nu o „cauză de natură“, ci o „cauză a artei“ și a cunoașterii de sine, sinele fiind perceput ca alteritate benefică, complet diferită de dualitatea rimbaldiană „eu sînt un altul“, sau de cea nervaliană „eu sînt celălalt“.

„*Sfărîmături de daltă*.“ O scăpărare de imagine sau o îmbinare neașteptată de cuvinte, o formulă obișnuită a limbii sau un epitet rar, o cadență corespunzînd unui ritm interior, rămase în manuscris, revin — reminiscență, reluare, recreare — cu o nouă strălucire, în poezie.

Atenția acordată universului mic poate fi depistată încă în textele de tinerețe și ea se menține — încordată — și la zenitul puterilor creativității. În *Istorie miniaturală*, text aparținînd perioadei Berlin — Iași, este exprimat impulsul de a fabula — la nesfîrșit — povestea unor entități minuscule, evanescente, impalpabile :

Îmi vine adesea să scriu *viața unui fir de colb*, a unui miros de floare sau originile unei cîntări, dar mă tem că n-aș sfîrși cît lumea. Și totuși cred că de la-nceput pîn-la sfîrșit și prin toate episoadele, ar fi foarte interesantă.

(*Istorie miniaturală*).

În nuvela *Cezara*, publicată în 1876, și într-o variantă de manuscris, apare reprezentarea miilor de fire de praf vizibile în traiectoria unei raze și care dispar o dată cu ea, imagine reluată și în *Scrisoarea I* (publicată în 1881), ca element de comparație într-o viziune a temporalizării și extincției macrocosmice :

Prin mreața vie și tremurătoare a fereștii pătrundeau razele soarelui și împleau semiîntunericul chillei cu dungi de lumină în cari se

vedeau mii de firicele mișcătoare cari toate jucau în imperiul unei raze și dispar din vedere deodată cu ea.

(Cezara).

razele soarelui pătrundeau, tăind câte o dungă în mirositorul întuneric, făcea să joace în imperiul razei sale o lume-ntreagă de colburi diamantine.

(Cezara, variantă).

Precum pulberea se joacă în imperiul unei raze,
Mii de fire viorie ce cu raza încetează,
Astfel, într-a vecinicii noapte pururea adîncă,
Avem clipa, avem raza, care tot mai ține încă ...
(Scrisoarea I).

Imaginea apare și într-o viziune metaforizată :
Să pai un fir de colb în raza vieții,
Și în părerea-i pe-un moment să pari,
Să fii ca și cînd n-ai fi ... Între ieri
Și mîni o clipă ... Oare știi ce-mi ceri ?
(Fata-n grădina de aur).

Identificăm în fragmentul de roman *La curtea cuconului Vasile Creangă*, datînd din epoca ieșeană, fragment publicat de George Călinescu sub titlul *Boierimea de altădată*, cîteva imagini al căror ecou este captat în *Călin* :

ea avea un cerdac încăpător, în care sta bătrînul sara, cu ciubucul în gură și cu fesul pe ceafă, uitîndu-se cu melancolie la priveliștea ce se întindea sub ochii lui.

(*La curtea cuconului Vasile Creangă*).

Bine-ți pare să fii singur, crai bătrîn fără de minți,
Să oftezi dup-a ta fată, cu ciubucul între dinți ?
Să te primbli și să numeri scînduri albe în cerdac ?

(*Călin*).

cu fața albă și gingașă de-ai fi tăiat-o cu un fir de păr.

(*La curtea cuconului Vasile Creangă*).

S-au făcut ca ceara albă fața roșă ca un măr
Și atîta de subțire să o tai c-un fir de păr
(Călin).

Un paralelism se poate institui și între o imagine aparținînd nuvelei *Sărmanul Dionis*, (publicată succesiv în două numere ale „Convorbirilor literare”, 1872 și 1873) și una încorporată în poezia *Crăiasa din povești*, publicată în 1876 :

Stele păzeau tăria, luna trecea ca un scut de argint prin întunericul nourilor, în aer era aur și în grădine miros ș-o umbră adîncviorie, ruptă de dungi de lumină albă care trecea prin mreje de frunze ca prin strecurători de lumină ;

Lîngă lac, pe care norii
Au urzit o umbră fină,
Ruptă de mișcări de valuri
Ca de bulgări de lumină

Dîndu-și trestia-ntr-o parte
Stă copila lin plecată.

Remarcăm structura apropiată a figurilor, în care elementele fundamentale sînt termenii antitetici *umbră — lumină*, epitetul *ruptă* și oximoronul *bulgări de lumină*, anticipat de cele două formulări din proză *dungi de lumină* și *strecurători de lumină*, metaforă funcțională pentru *mrejele de frunze*.

Reflexul luminii selenare în cămăruța lui Dionis sau în iatacul împărătesc al fetei este sugerat printr-o comparație cu acțiunea virtuală a *cridei* :

Luna își vărsa lumina ei cea fantastică prin ferestrele mari, albind podelele de păreau *unse cu cridă* ;

(*Sărmanul Dionis*).

printre gratii luna moale
Sfiincioasă și smerită și-au vărsat razele sale ;
Unde-ajung par *văruite* zid, podele, ca de *cridă*.

(Călin).

Imaginea mortuară a lunii dezvoltată într-un larg complex metaforic în *Melancolie* (1876) este anunțată de un epitet al selenarului din *Geniu pustiu* :

cerul era mai senin și luna era mai moartă

(*Geniu pustiu*).

Părea că printre nouri s-a fost deschis o poartă,
Prin care trece albă regina nopții moartă.

O, dormi, o, dormi, în pace, printre făclii o mie
Și în mormînt albastru și-n pînze argintie,
În mausoleu-ți mîndru, al cerurilor arc,
Tu adorat și dulce al nopților monarc.

(*Melancolie*).

Luna-pată, metaforă rară a poeziei, este precedată de o comparație dintr-un text aparținînd epocii universitare :

era una dintre acele nopți negre în care luna plutește ca o pată
abia văzută pe cer.

(*Iconostas și fragmentarium*).

Pe bolta alburie o stea nu se arată,
Departă doară luna cea galbenă — o pată.

(*De cîte ori, iubito*).

O imagine florală „militară” ne întîmpină în proză cît și în
poezie :

să cobor stelele cerului în întinderea albă ca să semene cu oștiri
de flori de aur și argint.

(*Sărmanul Dionis*).

Și oștiri de flori pe straturi par a fi stele topite
(*Memento mori*).

Îmbinarea lexicală specifică poeziei eminesciene : *farmec*
neînțeleș poate fi întîlnită deja în *Geniu pustiu*, sensurile dife-
rențiindu-se contextual :

Femeia mea... cînd îmi închipuiam că acea copilă dulce și blîndă
ce trecea alături cu mine putea să mă numească vrodată bărbatul ei,
un *farmec neînțeleș*, o căldură ca aceea a camerei încălzite în timp de
iarnă, un aer îmbălsămat, apăsător, familiar trecea prin noaptea cea pustie
și rece a sufletului meu.

(*Geniu pustiu*).

Un farmec trist și neînțeleș

Puterea mea o leagă,

Și cu nimic nu m-am ales

Din viața mea întreagă.

(*Un farmec trist și neînțeleș*).

Reprezentarea *sculptorului orb* din *Memento mori*, simbol al tenacității creatorului înfruntînd limitele biologicului în urmărirea viziunii interioare, este palid anunțată de o imagine din *Geniu pustiu*, aparținînd de un context cu altă funcționalitate stilistică :

Sînul ei era acoperit numai cu o ușure cămașă de gaz care trăda mai mult decît acoperea plepții cei mai rotunzi mai albi, mai mici, ce păreau sculptați într-o marmură de argint de mîna unui *sculptor orb*, căci, văzînd, n-ar fi putut decît să sfarme de gelozie opera sa.

(*Geniu pustiu*).

Orbul *sculptor* în chilie pipăie marmura clară.

Dalta-i tremură... înmoaie cu gîndirea-i temerară

Piatra rece

(*Memento mori*).

De timpuriu apare în proză, și anume în *Cezara*, publicată în foiletonul ziarului „Curierul de Iași“, succesiv în 5 numere din august 1876, expresia aspirației astrale, într-o postură statuar-contemplativă, atitudine prezentă și în poezie : în *Odă*, publicată în decembrie 1883, dar creionată, ca primă versiune, închinată lui Napoleon, în epoca berlineză :

De ce vrei tu să mă cobor de pe pedestal și să mă amestec cu mulțimea ? Eu mă uit în sus, asemenea statuei lui Apoll... fii steaua cea din cer — rece și luminoasă ! Și-atunci ochii mei s-or uita etern la tine !

(*Cezara*).

Nu credeam să-nvăț a muri vrodată ;

Pururi tînăr, înfășurat în manta-mi,

Ochii mei nălțam visători la steaua

Singurătății

(*Odă*).

Postura aceasta contemplativă poate fi detectată și mai devreme în scrierile eminesciene :

Și vîntul urlă mai amar, și valurile se scutură mai înfricoșate, și stîncile rîd și șuieră — numai eu stau cu ochii țintiți asemenea unei statue, la acea stea polară, la acea față de sintă. Aș vrea să mă prefac și eu într-o stîncă de gheață, să privesc etern răsăritul stelei polare.

(*Geniu pustiu*, t.a.).

Oscilarea puterii imaginative între diferite posibilități, pătrunderea — pe calea fantasticului — în zona probabilului, este exprimată, prin aceeași formulă introductivă repetitivă (uzuală, de altfel), atât în poezie cât și în proză :

Cine știe dacă într-o zi, rătăcit prin aceste cîmpii de gheață, nu oi cădea în mare, înmormîntat acolo pînă la învierea morților, în fundul mării înghețate... *Poate* că acolo să fie frumos, să fie palate de smarald, să fie zînele valurilor turburi... ele însă blonde și cu ochi albaștri ca idealele lui Ossian. Și m-aș răsfăța pe sinurile lor albe ca neaua de argint, și le-aș săruta ochii străluciți ca stelele, și le-aș săruta buzele roșii ca roza luminei polare.

Se poate ca bătrînul și întunecatul Nord să aibă fetele lui de-mpărat în palatele mării mume, *se poate* cumcă razele stelelor blonde să pătrundă prin înaltele bolte de smarald a palatelor din fundul mării. *Se poate* că în acea atmosferă care n-o fi decît un etern joc de colori prismatice s-ar găsi și pentru mine un loc unde să dorm în reflecțiunea luminelor colorate, să cînt în cîntecul absurd al valurilor

(*Geniu pustiu*, t.a.).

Dar *poate* acolo să fie castele
Cu arcuri de aur zidite din stele,
Cu riuri de foc și cu poduri de-argint,
Cu țărături de smirnă, cu flori care cînt;
[...]

Dar *poate*... o ! capu-mi pustiu cu furtune,
Gîndirile-mi rele sugrum cele bune...
Cînd sorii se sting și cînd stelele pică,
Imi vine a crede că toate-s nimică.

Se poate ca bolta de sus să se spargă,
Să cadă nimicul cu noaptea lui largă,
Să văd cerul negru că lumile-și cerne
Ca prăzi trecătoare a morții eterne...

(*Mortua est*).

Deși tabloul Memfisului este prezent atât în *Avatarii Faraonului Tlă* cât și în *Egipetul*, puține sînt elementele descriptive comune. În ambele texte este evidentă tendința creatorului de a „încărca” mesajul cu energia unor rețele metaforice creatoare de „tensiune” poetică :

(Avatarii Faraonului Tlâ).

I-a-mbrăcat cu-argint ca-n soare să lucească într-un lanț.

Racle ce încap în ele epopeea unui scald.

(Egipetul).

Dragoș, cum s-a semnalat deja :

al junelui

(Geniu pustiu).

Iar în fundul apei clare doarme umbra lui de veacuri

(Scrisoarea IV).

În proză întâlnim îmbinarea lexicală *peste ape fără punți*, iar în poezie *de riuri fără punți*, în cadrul unor viziuni asemănătoare. Expresia verbală se diferențiază din cauza ritmului în care este înglobată în poezie, și anume iambul :

Mă repezli mereu la deal, prin tufișe, pe costișe țepene și pietroase,
prin scursuri prunduite de piraie, *peste ape fără punți*

(*Geniu pustiu*).

Ei zboar-o vijelie, trec ape făr' de vad,
Naintea lor se naltă puternic vechii munți,
Ei trec în răpejune *de riuri fără punți*.

(*Strigoii*).

În contexte referitoare la aparițiile stelare este solicitată expresia uzuală, ritmată trohaic *una cîte una* (' = ' = ' = ') :

Una cîte una se aprindeau stelele tremurînd în nemărginirea
albastră a cerului

(*Geniu pustiu*).

Fulger lung încremenit
Mărginește munții negri în întregul asfințit
Pîn' ce izvorăsc din veacuri stele *una cîte una*

(*Scrisoarea III*).

Un epitet rar, realizat de un adjectiv de proveniență adverbială (*susă*) și deci acordat cu substantivul pe lângă care stă, poate fi întâlnit atît în *Geniu pustiu* cît și într-o poezie redactată în 1873 :

Cînd mă deșteptai din reveria mea, *fereastră susă* a palatului era
Închisă, în salon întuneric, și sticlele ferestrei străluceau ca argintul în
alba lumină a lunei

(*Geniu pustiu*).

Stam în *fereasta susă*
Și izvorau în taină,
Cu-a lor de aur haină,
A nopții stele mari

(*Stam în fereasta susă*).

În finalul des citat și comentat al *Luceafărului*, apare termenul *cerc*, utilizat și în *Sărmanul Dionis* pentru a marca o

incompatibilitate, de data aceasta, nu de ordinul esențelor, ci al aparențelor :

Tu nu cunoști asemenea oameni. Ei nu pot aparține cercurilor în care te miști tu. Ei sînt jos

(Sărmanul Dionis).

Trăind în cercul vostru strîmt

Norocul vă petrece,

Ci eu în lumea mea mă simt

Nemuritor și rece

(Luceafărul).

Figuri ale sunetului sau expresivitatea formală. Detașind din *Mortua est* (publicată în 1871, în „Convorbiri literare“, V, 1/1 martie 1871, dar concepută din octombrie 1866), două versuri, des citate pentru magia eminesciană a sunetelor :

CÎND TORSUL S-AUDE L-AL VRĂJILOR CAIER

ARGINT E PE APE ȘI AUR ÎN AER.

încercăm să demontăm un imaginar „mecanism“ fonologic, producător al acestei remarcabile figuri a semnificantului ivite din adîncurile armonice ale creativității. Fiindcă dincolo de sensul — mai mult sau mai puțin precizabil la care trimit versurile, se impune, cu pregnanță, în special la lectura lor orală, o neobișnuită expresivitate formală, un rar joc sonor.

Deși cele două versuri formează o unitate logică, primul temporalizînd, în zona auditei magice, vizualitatea imaginată de cel de al doilea, accentul semnificant (și nu cel al semnificației poetice) este plasat pe ultimul element :

ARGINT E PE APE ȘI AUR ÎN AER.

Distingem, în componența versului, patru unități structurale (și semantice totodată), între care se stabilesc multiple interrelații fonice :

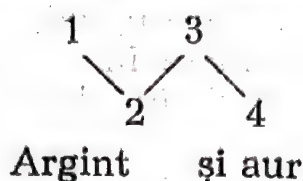
1. ARGINT

2. E PE APE

3. ȘI AUR

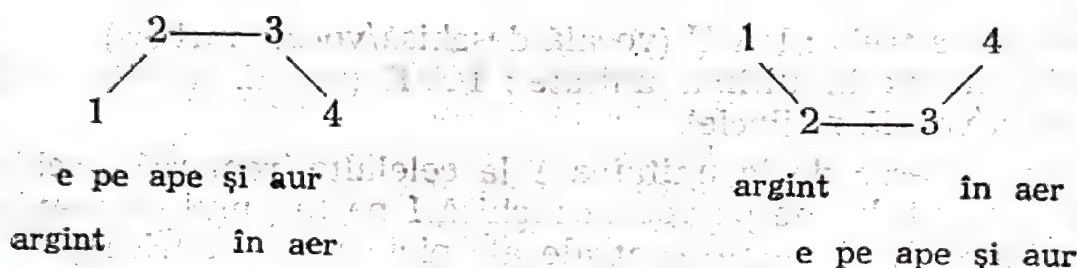
4. ÎN AER

Intr-o virtuală lectură expresivă, prin care se reliefează subiectele, unitățile 1 și 3 sînt plasate la vîrfurile curbei intonaționale, iar unitățile 2 și 4, în punctele de depresiune :



e pe ape în aer

Există însă și posibilitatea altor „rostiri” ce se supun influenței unor elemente de versificație (început și final de vers, poziție ante- și post- cezură) :



Sau, în sfîrșit, posibilitatea citirii „moderne”, non-interpretative, albe, monotone a textului, redabilă, grafic, printr-o linie dreaptă :

1—2—3—4

Argint e pe ape și aur în aer.

Prin intermediul inflexiunilor vocale se stabilesc, astfel, corespondențe suprasegmentale între elementele situate la același nivel intonațional, deci, fie pe de o parte, între subiectele enunțului poetic (ARGINT, AUR) și complementele circumstanțiale de loc + un predicat (E PE APE, ÎN AER), fie pe de alta, între subiecte și complementele circumstanțiale de loc + predicat (ARGINT, ÎN AER ; E PE APE, ȘI AUR).

În planul structurii fonematice a versului, se pot stabili, între unități, următoarele relații :

I. 1—3 : 2—4 ;

II. 1—4 ; 2—3 ;

iar în planul emistihurilor :

III. 1—2 ;

3—4 ;

corespondențe ce epuizează repertoriul posibilităților de combinare a secvențelor propuse.

În vocalismul versului, domină fonemul *a*, de trei ori aflat sub ictus (*a...ă...ă...ă*) și ocupînd, în șirul sunetelor, pozițiile 1...10...15...20. Apare în silabele 1, 5, 8 și 11 și în fiecare element metric, fiind, în ultimele trei cazuri, centrul amfibrahului :

_ _ _ _ _

Din perspectiva raporturilor lui *A* cu celelalte foneme, distingem o alternanță a contrastelor vocalice :

maxim în prima unitate : *A/I* (vocală deschisă/vocală închisă) ;
mediu în cea de a doua : *E/E/A/E* (vocală deschisă/vocale mijlocii) ;

maxim în a treia : *I/A/U* (vocală deschisă/vocale închise) ;

maxim-mediu în ultima unitate : *Î/A/E* (vocală închisă/vocală deschisă/vocală mijlocie).

În trecerea de la unitatea 1 la celelalte, remarcăm schimbarea accentului de pe vocala închisă *I* pe fonemul de maximă deschidere *A*, elemente centrale ale picioarelor metrice :

Î Â Â Â

În raportul posibil 2—4 (*E PE APE, ÎN AER*), decelăm identitatea alternanțelor vocalice înainte de cezură și în final de vers :

A/E

iar în relația 3—4 (*ȘI AUR ÎN AER*), structura identică a cuvintelor bisilabice, cu hiat între vocale și consoană finală identică, singurul element diferențiator fiind al doilea fonem :

U/E : AUR/AER.

Observăm, în cadrul celei de a doua unități, simetria și variația realizată de încadrarea consoanei *P* de vocalele *E/E* și *A/E* :
E PE APE.

În primul vers din fragmentul citat,

CÎND TORSUL S-AUDE L-AL VRĂJILOR CAIER,

notăm frecvența 3 a vocalei *Â*, prezența vocalei *O* în poziții evasisimetrice (pe locurile 6 și 25 în șirul sunetelor) și deschiderea vocalismului în cel de al doilea emistih (primul emistih = o vocală deschisă, 2 mijlocii, 3 închise ; al doilea emistih = 2 vocale deschise, 3 mijlocii, 2 închise).

(Reliefăm și un consonantism revelator în care domină lichidele și siflantele. Astfel lichida laterală L (ce ocupă în vers pozițiile 10, 16, 18, 24 în înșiruirea sunetelor) apare în silabele 3, 7 și 10 și în picioarele metrice 1, 3 și 4; iar vibranta R (prezentă pe locurile 7, 20, 26, 31 în lanțul fonetic) este inclusă în silabele 2, 8, 10 și 12 și în aceleași picioare metrice (1, 3 și 4).

Din aceste consoane, doar R intră în structura unor cuvinte din versul următor, avînd aici frecvența 3 (R este și sunetul final în ambele versuri).

Fricativele apar în pozițiile 8 și 11 — S, 19 — V, 22 — J, fiind incluse în silabele 3, 4, 8 și 9 și în primele trei picioare metrice.

Expresivitatea creată prin contiguitatea lexemelor

AUR/AER,

definibilă ca identitate și diferență eufonică, este prezentă și în alte lucrări, de poezie sau proză, în perioada 1869—1872, în contexte evocînd magia sonorului și a luminii⁹:

1. Deodată notele se schimbă și devin serioase, nalte. Astfel se roagă o stea universului, un împărat lui Dumnezeu, o-mpărăteasă Madonei. Acele note nu erau mărgăritare pe gîtul unei dorminde ci erau infocate stele de AUR cari electrizau AERUL, stele de aur ce se-amestecau și roiau strălucite în seninul idealului. Era una din acele cîntări eterne ce lebăda le cîntă murind, o reverie a cerului, compusă de maestrul divin în tipătul inimei sale: Palestrina

(Geniu pustiu, t.a.).

2. Însuși aerul camerei era mort și trist, flacăra luminei tremura ca suflată de-un spirit nevăzut. Era toți muți ca morți, privirea bătrînului devenise fixă și disperată, cînd deodată mînele celei de lîngă piano se mișcă. Electric inspirate, zburau ca nevăzute asupra clapeilor, AERUL SE AURI de note divine, cerești: bătrînul se plecă ca pentru a îngenunchea, ochii murindei se deschiseră și începu a cînta. Cîntecul unei murinde

(Geniu pustiu).

3. AERUL tot era de lumină de AUR, totul era lumină de aur, amestecat în gemetul lin și curat al arpelor de argint în mînele unor îngeri ce pluteau în haine de argint, cu aripi lungi, albe, strălucite, prin întinsul acel imperiu de aur

(Geniu pustiu).

4. Luminată de razele lunii ea părea mulată într-un AER de AUR
(Făt-Frumos din lacrimă).

5. Stele păzeau tăria, luna trecea ca un scut de argint prin întunericul nourilor, în AER era AUR și în grădine miros și-o umbră adâncviorie, ruptă de dungi de lumină albă care trecea prin mreje de frunze ca prin strecurători de lumină.

(Sărmanul Dionis).

6. Prin el trece
Lumina frîntă numai dintr-o lume,
Unde în loc de AER e un AUR
Topit și transparent, mirositor
Și cald

(Demonism).

7. Soarele, copil de aur al albastrei sfinte mări,
Vine ostenit de drumuri și la masă se așază.
AERUL SE AUREȘTE de-a lui față luminoasă

(Memento mori).

1. În primul text, cuvintele în discuție sînt încă despărțite în enunț, prin verbul *a electriza*, iar epitetul figurat *de aur* intră în componența unei metafore :

NOTELE = STELE DE AUR CARE ELECTRIZAU AERUL
Așadar, relația nu se stabilește direct între cele două cuvinte : *aur* și *aer*.

2. În al doilea citat, termenul *aer* este alăturat doar derivatului verbal al substantivului *aur* — *a auri*, într-o metaforă sinestezică de o concretețe mai redusă :

AERUL SE AURI.

3. *Aurul* este încă determinant direct al altui termen decît *aer*, deși cele două cuvinte se apropie deja :

AERUL TOT ERA DE LUMINĂ DE AUR.

4. În fragmentul de basm, cele două cuvinte se află în relație de determinare — sintagma *de aur* devenind epitet metaforic al substantivului *aer* :

AER DE AUR.

5. În următorul citat, în care apare și epitetul metaforic *de argint*, cuvintele sînt apropiate, anunțînd rezonanța specifică a poeziei și prin lexemul ce le unește, *era*, anagramă a lui *aer* :

ÎN AER ERA AUR.

6. În *Demonism*, relația ontică între conceptele exprimate este de substituție metaforică :

în loc de AER E UN AUR.

7. În *Memento mori* revine (ca și în *Geniu pustiu*) metafora verbală, lipsită, de data aceasta, de caracter sinestezic :

AERUL SE AUREȘTE.

Neștintind spre eludarea a ceea ce este — și rămîne —, în sens strict etimologic, *inefabil*, observațiile anterioare sînt menite doar să sugereze complicata textură de relații fonice pe care se înalță incomparabila armonie eminesciană.

Traseul de la poezie la proză denotă o ritmizare primară a gândurilor și a imaginilor, ce se ivesc, dintru început, în „vestimentație” poetică și trec apoi, prin „scuturarea podoabelor (ca să reluăm formula lui Vianu) metrice în proză, iar drumul invers — de la proză spre poezie — învederează o ritmizare ulterioară, obținută fie prin îmbrăcarea conștientă a unor cugetări și viziuni pre-existente în haina poeziei, fie prin o cadențare spontană.

Uneori însă itinerarul căutărilor este unul labirintio, șerpuind, cu meandre, în spațiul literar, situat între proză și poezie.

Rătăcirea în labirintul creativității însemnează împlinire a destinului interior prin captarea — în propriul ritm spiritual — a cadențelor secrete ale limbajului, modelîndu-se și revelîndu-se astfel făptura etern-dedalică a Poeziei.

Eminescu nu a ales, ci a fost ales de Poezie.

ÎN DEDALUL INTERIORITĂȚII

„O vorbă zice — murii cei albaștri
 Ai mării, desfăcuți în două-mi lasă
 Privirea într-un labirint de neauă :
 Coloane nalte, bolți arcate splendid,
 Pe ele lune lin ardeau ... și-n umbra
 Cea clar-obscură-a stîlpilor de neauă
 Văzut-am o copilă dulce-înaltă
 Subțire ca-ntruparea unui crin“
 (Odin și poetul)

În complexa personalitate eminesciană, se întretaie și se despart, se apropie și diverg traseele afectivității într-o unitate contradictorie.

Ce vom surprinde din oceanica simțire ?

Cîteva inflexiuni din vuietul adîncurilor, cîteva acorduri dintr-o patetică simfonie. Fiindcă nicidecum o cupă nu va putea nemărginitul să-l cuprindă.

În întinsa claviatură a dispozițiilor eminesciene, inflexiunile melancoliei răsună, de pretutindeni, bemolizînd tonalitățile reveriei într-o gamă afectivă dominantă. Încărcată de semnificații și adevăr se dovedește a fi, și aici, observația aristotelică, reluată de Schopenhauer : „Preponderența abnormă a sensibilității va produce inegalitatea dispoziției, periodic o veselie exagerată, iar de regulă predominarea melancoliei. Și fiindcă și geniul este întemeiat pe o mare covîrșire a puterii nervoase, deci a sensibilității, este dreaptă observarea lui Aristotel că toți oamenii eminenți sunt melancolici.“¹

Acționat, cel mai ades, de energii contrarii, eul se reculege într-o stare a „absenței“, lipsită de excesele și scoriile patimii :

Recluziunea într-un interior confortabil psihic, sustras agresiunilor din exterior, este o atitudine ce favorizează rememoraarea, meditația, suscitând puterile visării :

numai vîntul vijîia prin crăpăturile podului și a porților, ascuțit și monoton. În molateca căldură a camerei lui, Cătălin ședea cu țigara aprinsă, cu o ceașcă de cafea neagră înaintea lui, formînd cu gura inelușe din fumul țigării, scuturîndu-i cenușa și sorbind c-o lene voluptoasă din licuarea dulce și neagră ce sta-naintea lui. Îi era somn, dar lenea-i era atît de dulce, încît o prefera somnulul, inferior. Ar fi dat mult ca natura să eternizeze acea dispozițiune leneșă și plăcută, acea căldură voluptoasă în mijlocul unei ierne senine, acea limpezime a cugetării, acea lipsă de pasiune și de simțămînt pe care inimi extreme în afectele lor o doresc atît de des. Prin minte nu-i trecea nimic, ar fi căscat de urît dacă acel urît nu ar fi fost atît de plăcut. Era un urît iernatec, plin de poezie, care nu se naște decît iarna, în casa încălzită, cînd afară e frig și ninsoare, cînd înăuntru îți reamintești ceea ce ai citit sau auzit mai fantastic în viața ta, un urît ca mirosul florilor de măr ce se scutură de vînt și cad ca a ploaie, urîtul melancoliei dulci care se naște în omul civilizat citind o idilă de es. sau o poezie liniștită, intuitivă, cu bucurii și nenorociri modeste. În asemenea momente în omul tînăr intră liniștea bătrîneței și mai că-ți vine să te apuci de lucrul cel mai plăcut din lume : să-ți înșiri viața în scris, cu dureri și bucurii trecute, cari amîndouă sînt pentru inima omenească o iernatecă voluptate.

(*Aur, mărîre și amor, variantă*).

Dacă destinul nu i-a îngăduit serenitatea — dorită — a senectuții, scriitorul a anticipat-o, în stările de acalmie a pasiunii, prielnice retrospectiei. Apelul la experiența livrescului, convocarea puterilor olfacției concură în explicitarea sentimentului încercat — *urîtul melancoliei dulci*. Ferită — temporar — de capcana extremelor, de vertijul, la fel de primejdios, al piscurilor și abisurilor, afectivitatea de tonus mediu trăiește voluptatea rece a rememorării trecutului surprins în diferite ipostaze ale devenirii în frontierele eului.

Sonorul melancolizant acționează cu puterea unui eveniment psihic inhibitor asupra emotivității inapte, din cauza blocării parțiale, să recepteze armonia și înregistrînd doar vuietul sunetelor : „ea-și întinse brațele pe clape și-ncepu să bată clapele cu o vioiciune *melancolică* ; era un valț turbat, înamorat și trist, a unuia din maeștrii germani, ce mă ametea, mă tîmpea și

mai mult. N-auzeam note și armonie ci numai un vuiet *melancolic* și voluptos, care se pierdea, încet, încet“ (*Geniu pustiu*). Astfel, aura melodică a lui Poesis posedă timbrul melancoliei. Înlănțuirea și coordonarea epitetelor au darul de a preciza și îmbogăți, prin diversificare, nuanța specifică a melancolizării („valț turbat, înamorat și trist“, „vuiet melancolic și voluptos“). În urma mărturisirilor reciproce, făcute într-o atmosferă saturată de influxurile melodice ale partiturii interpretate de Poesis, după atingerea paroxismului simțirii și trăirea exacerbată a senzațiilor („și strînsoarea brațelor mele, simțurile mele erau îmbătate și nu puteam răspunde de ele de iritate ce erau, privirea mea era un foc, strînsoarea mea o turbare“), Nour se întoarce fericit acasă și, „la lumina fumegîndă a lampei“, scrie versuri.

Chiar într-o natură copleșită de eflorescența și parfumul arborilor, într-o deplină comuniune afectivă, se însinuează unda melancoliei: „Prin straturile de flori roiau fluturii nopții... arborii înfloriți își plecau ramurile îngreunate de flori albe și roze pe frunțile noastre — parfumul îmbătător al primăverii împluse cu suflarea sa răcoare și virgină piepturile noastre, gură-n gură îi sorbeam suflarea, ea, cu genele jumătate închise, nu rezista de fel dezmiardărilor mele *melancolice*... numai luna veghea ca un dulce soare de argint asupra îndelungului nostru amor“ (*Geniu pustiu*).

Simțămînt acut al tuturor bulversărilor interioare, disperarea se transformă în dulce melancolie prin topirea asperităților și sublimarea amărăciunii în durere senină. Aceasta este metamorfoza suferită de sentimentul lui Nour la citirea scrisorii prin care află de iubirea și moartea suavei Poesis: „Mă așezai pe fotoliul de lîngă piano, în care murise ea, atinsei clapele lui pe cari fugise degetele ei așa de delicate, așa de frumoase, și durerea mea devenea din ce în ce mai dulce, din desperare, *melancolie*“.

Captarea, din exterior, a vibrațiilor și undelor melancoliei însemnează temperare a „supra-măsurii“, potolire a exceselor, atingere a zonei în care afectele se înseninează, devenind stabile.

Semnificativă este frecvența prezență a lexemului *dulce* (sau a unui derivat verbal) ca atribut — explicit sau implicit — al melancolizării, fie că este vorba de comuniune afectivă sau de solitudine:

Numai murmurul cel dulce
Din izvorul fermecat
Asurzește *melancolic*
A lor suflet îmbătat.
(*Făt-Frumos din tei*)

Peste vîrfuri trece lună,
Codru-și bate frunza lin,
Dintre ramuri de arin
Melancolic cornul sună.

Mai departe, mai departe,
Mai încet, tot mai încet,
Sufletu-mi nemîngîiet
Îndulcind cu dor de moarte.

De ce taci, cînd fermecată
Inima-mi spre tine-ntorn ?
Mai suna-vei, dulce corn,
Pentru mine vreodată ?
(*Peste vîrfuri*).

Registrul sonor melancolizează atmosfera nocturnă : sune-
tul cornului (*Peste vîrfuri*) sau al fluierului, talangele ce se aud
prin aerul dulce al serii (*Geniu pustiu*), dangătul clopotului ce
bate ora în turnul unei biserici de pe Neva (*Geniu pustiu*, t.a.).

Și vizualul se supune aceleiași dispoziții a emotivității :
luna trece *melancolic* printre stele (*Iubită dulce, o, mă lasă...*)
sau *melancolică* și palidă dispăre în noaptea înstelată (*Din ocean
de vise*). La „trezirea” lui Dionis, umbra în care sînt risipite
cărările grădinii primăvăratice este vioaie și *melancolică* (*Săr-
manul Dionis*).

Umanitatea imaginată de Eminescu emană unde ale tris-
teții. Expresia de melancolie a Lillei (*Avatarii faraonului Tlă*)
este dată de umbra din jurul gurii și de umerii obrazilor ; în
ochii Cezarei, în ceasul selenar al întîlnirii cu Ieronim în gră-
dina palatului Bianchi, sălășluiesc liniștea și o melancolică pace
(*Cezara*). Încununată de un nimb misterios, Mira este personi-
ficare a unei rugăciuni melancolice (*Mira*). Îmbrăcată în hai-
nele de pe scenă ale lui Angelo, Cezara, demonul amorului, pare
a fi „un pagiu frumos și melancolic, un Hamlet-femeie.” Cruțat

de îmbrățișarea Cezarei, Angelo, cel cu chip de Adonis, ar fi înflorit în umbra cugetărilor lui melancolice (*Avatarii faraului Tlă*). Fizionomia, cunoscută lui Nour, a îngerului morții, contrage melancolia pământului în lacrima sa (*Geniu pustiu*).

Coloratura melancolică a afectivității se dovedește a fi, uneori, doar o proiecție a privitorului. Astfel lui Nour i se pare că omul ce și-a aprins luleaua, așezându-se pe un pietroi în fața morii, „se uita melancolic la răsărirea luceafărului de seară” (*Geniu pustiu*). Interpretarea falsă devine și fatală, prin neglijarea situației reale — nu contemplare astrală melancolică, ci așteptare — trădătoare — denotă atitudinea morarului.

Dacă melancolia înobilează, are loc, uneori, un transfer al dispoziției în registru umoristic: sînt evocați astfel pași melancolici ai curcanilor ce umblă, meditănd, prin ogradă (*Cugetările sărmanului Dionis*) sau este ironizată puicuța cea moțată — copilă melancolică cedînd chemărilor dragostei (*Antropomorfism*).

Izolarea de prezent prin trecerea pe lungimea de undă a visului, depășirea pragului dintre domeniul realului și zona imaginarului sînt semnalate de gestul *închiderii ochilor*. Alunecarea în reverie este provocată, de multe ori, de magia sunetelor.

Pot fi identificate două fragmente aproape identice, din nuvela *Sărmanul Dionis* și romanul, rămas în manuscris, *Geniu pustiu*, în care este exprimată perfectă corespondență dintre planul auditei și cel al contemplației (deosebirea esențială dintre texte rezidă în persoana gramaticală a subiectului — persoana I a naratorului în *Geniu pustiu* și persoana a III-a în *Sărmanul Dionis*). Cităm pasajul din *Sărmanul Dionis*, deoarece textul a fost supus, de către autor, exigențelor publicării :

Dintr-o fereastră deschisă din catul de sus el auzi prin aerul nopții tremurînd notele dulci ale unui clavier și un tînăr și tremurător glas de copilă adiînd o rugăciune ușoară, pare că parfumată, fantastică. *El își închise ochii ca să viseze în libertate*. I se păru atunci că este într-un pustiu uscat, lung, nisipos, ca seceta, deasupra căruia licărea o lună fantastică și palidă ca fața unei vergine murinde. E miazănoapte. Pustiul tace, aerul e mort și numai suflarea lui e vie, numai ochiul lui

e viu, pentru ca să vadă pe un nor de argint, în naltul cerului, un înger alb, îngenunchat, cu minile unite, care cânta o rugăciune divină, adîncă, tremurătoare : rugăciunea unei vergine. Întredeschise ochii și văzu prin fereastra arcată și deschisă, în mijlocul unui salon strălucit, o jună fată muiată într-o haină albă, înflorînd cu degetele ei subțiri, lungi și dulci clapele unui piano sonor și acompaniind sunetele ușoare a unor note dumnezeiești cu glasul ei dulce și moale. Părea că geniul divinului brit Shakespeare espirase asupra pămîntului un nou înger lunatic, o nouă Ofelia. Închise iar ochii pînă ce, recăzut în pustiul cel lung, palatul alb se confundă cu nourul de argint și juna fată cu îngerul în genunchi. Apoi, strîngînd ochii silit și tare, a înecat visul său în întuneric, n-a mai văzut nimic, ci auzea dispărînd, ca o suveniră întunecată, rugăciunea unei vergine. Muzica încetase de mult și el, cu totul în prada impresiunii sale, ținea încă ochii strîns închiși.

(Sărmanul Dionis).

Înălțată pe țesătura sonică a muzicii, construcția plastică a fanteziei se dovedește premonitoare, deoarece, confruntarea cu realul relevă o suprapunere a peisajelor — lăuntric și exterior. Strîngerea brutală a pleoapelor provoacă dispariția imaginilor onirice și persistența doar a sonorității, iar deschiderea ochilor semnalează trezirea din reverie și reluarea contactului vizual cu realitatea.

Și realul este prins, uneori, în trama imaginarului, închiderea pleoapelor fiind un semn al confuziei dintre cele două planuri. La sosirea lui Poesis în grădină, Nour se trezește din reverie pentru a recădea, apoi, din nou, în visare, neîncercător în „realitatea realului”. Ieronim încearcă un sentiment de insuficiență în fața realității ce îl constrînge să-i urmeze traseele, el preferînd jocurile imaginației, reveria constituind esența psihismului său : „Deși Ieronim nu știa ce fel e simțirea lui pentru Cezara, îi plăcea să asculte de ea ca un copil de soră-sa mai mare și, drept vorbind, ea abuza într-un mod de neiertat de această putere ce-o avea asupra lui. El simțea în prezența ei un fel de duioșie în inimă, un fel de fior fără de înțeles a cărui suvenir îl urmărea zile întregi. Nu se poate zice că era amor, căci, deși-i plăcea prezența ei, totuși îi plăcea și mai mult ca, departe de ea, să cugete la dînsa. În asemenea resuveniruri, în cari el se juca cu imaginea-i, prezența ei aie-vea fi era chiar supărătoare. Simțea parcă un ghimp în inimă cînd ea era față, nu mai avea acea libertate de vis care era

esența vieții sale și singura fericire a unui caracter mulțămît, fără amor și fără ură" (Cezara).

În starea de aparent echilibru a lui Ieronim, răzbat, din adîncuri, la suprafață, ecourile unei afectivități în frămîntare, semne ale apropiatului „declic” emotiv: incapacitatea de a defini simțirea sa pentru Cezara: „nu știa ce fel e simțirea lui pentru Cezara”; „el simțea în prezența ei (...) un fel de fior fără de înțeles”, dominarea sa de către feminitatea agresivă, simțirea, primejdioasă, a duioșiei. Îneărcat de valorile reveriei ce i-a mobilizat energiile interiorității, Ieronim este pregătit să înfrunte realul, cînd împrejurări exterioare favorizează conștientizarea stărilor anterioare, prin captarea lor în plasa cuvîntului *iubire*. Astfel visul său este, potrivit formulei bachelardiene, un preludiu al vieții active.

Pare, parcă sînt semnale ale alunecării din zona realului în spațiul imaginarului în care se înalță — efemer-închegate — din substanța fluidă a visului construcții fragile. Astfel Dionis, a cărui predispunere sufletească visătoare îl conduce spre o confuzie a planurilor, fiindcă, pentru el, „visul era o viață și viața un vis”, imaginează un idol blond căruia i-ar închina existența: „Adesa și-o închipuia pe acea umbră argintie cu fața albă și păr de aur — căci toate idealele sînt blonde — și parcă simțea mînuțele-i calde și înguste în mîinile lui, și parcă-i topea ochii sărutîndu-i, și parcă i se topea sufletul, ființa, viața, privind-o... vecinic privind-o” (Sărmanul Dionis); pentru Nour, credința iubirii împărtășite, prilej de exaltare a simțirii, devine o sursă inepuizabilă de visuri: „Cine era fericit ca mine? Pierdut în visării fără fine, părea că fiecare floare și fiecare stea e sor cu mine, sor dulce, surori amantei mele. Adeseori, în nebunia mea, uitam pe Dumnezeu, visam că eu îs lumea cu miriade stele și cu miriade flori, și-mi părea că-mi plec albastrele mele mări și înstelatele mele ceruri, munții mei cei negri și văile mele cele verzi, nopțile mele cele lunatece și zilele mele cele de foc, îmi părea că le plec toate și le-nchin cu tămîia vieții lor unei palide umbre de argint, oe-mi părea centrul lumii, umbră ce cobora razele soarelui ca pe-o scară de aur — umbra Poesis! Adeseori îmi părea cumcă Eternitatea nu mi-ar fi destulă s-o ador și că, îmbrăcat în haina morții, eu, în luptă cu bătrînul timp, îi rumpeam aripele și-l azvîrleam în uitare!” (Geniu pustiu).

Nour renunță, mai târziu, la alternativa — întrezărită pentru o clipă — de a substitui mizeria vieții prin euforia fanteziei într-o reverie care, obliterated contururile realului, ar exalta construcțiile imaginarului. Și aceasta, pentru că, definitiv contrariată de realitate, imaginara sa fericire cu Poesis, reprezentată într-o piesă onirică al cărei regizor ar fi el ², prin „rupturile” treziei ar identifica visul său cu nebunia : „Aș fi putut rămînea în oăsuța ei, care rămînea a mea, aș fi putut să-mi petrec toată viața citind și recitind, într-o nebunie dulce, acea epistolă plînsă, scrisă de mîna ei, s-o visez pe ea toată viața mea, s-o visez cumcã îmblă prin casa mea, cumcã surîde la florile din ferastră, cumcã veghează cusînd sau împletind asupra copilului meu. Aș fi putut să-mi creez o fericire iluzorie, o familie iluzorie, o femeie-ideal, aș fi putut fi nebun. Dar la ce ? Apoi orît de lungă să fi fost acea nebunie, totuși fiecare își are momentele sale de trezire, momente în care sinuciderea e cugetarea cea dentii, momente de urît, de scepticism, de decepțiune. De-aceea am luat lumea-n cap . . . Acea epistolă conținea toată istoria mea” (*Geniu pustiu*).

O mărturisire directă a vocației pentru visare este făcută de naratorul din *Geniu pustiu*, într-un enunț ce valorifică virtuțile reveriei prin sublinierea ambivalenței sale în ordinea temporalului : de proiectare a viitorului și de incursiune în trecut. În vis sînt operate și mutații esențiale de caracter. Astfel semnificativă este schimbarea intervenită, în planul imaginativului, în structura personalității naratorului (*Geniu pustiu*), devenit, în închipuire, tiran crud și avar.

Coordonatele metaforice ale viziunii, realizate prin asociații plastice, sînt conținute în constelația stilistică a motivului. *Misterios, blînd, mîndru, zîmbitor, limpede, orbitor* sînt determinante specifice visului. Visarea poate astfel fi un indice al interiorității : *un chaos de visuri* destăinuie ochii iubitei (*Tu mă privești cu marii ochi cuminte . . .*), cu *un nour de vise* se acoperă fruntea lui Ioan după moartea Sofiei (*Geniu pustiu*), în mintea lui Ieronim o sărutare trezește „un tezaur de vise . . . o Arabie-ntreagă de sentențe, de gîndiri, de basme” (*Cezara, t.a.*) ; ea poate sugera imensitatea construcțiilor într-o materie fluidă, triumf al mobilității reveriei : din *ocean de vise* a apărut imaginea femeii iubite (*Din ocean de vise*), în *lac de visuri* își moaie aripa somnul, frate al morții (*Mureșanu*), într-o *ne-margine de vise* se lasă tîrît naratorul de *riul lîn* al cugetărilor

lui Nour (*Geniu pustiu*); sau ea exprimă mirajul aventurii în imaginar: un roi de visuri de aur mîngîie fetele în somn (*Umbra mea*), turma visurilor este păscută precum oile de aur (*Memento mori*), vis de aur în viața lui Sarmis este Tomiris (*Gemenii*).

Zădărnice de realitate, visurile spulberate devin uscate flori, frunze pustii. Șirurile de vis înviate în deșerturi mint (*Egiptul*), a visului lungă magie îmbată, visurile lungi îmbată și mint gîndirea tînărului prinț (*Feciorul de împărat fără de stea*). Vise-ntrupate ce gonesc prin lume pînă cînd împlinesc așteptarea unui mormînt deschis sînt oamenii (*Mortua est*).

Viața-i vis, cugetă naratorul din *Geniu pustiu*, creație arbitrară a propriei subiectivități; pentru Nour, viața — urîță, monotonă și searbădă — e doar un *vis absurd*; Dionis ezită între conștiința realității și realitatea visării. Psihic, personajele eminesciene sînt țesute din reverie, potrivit spusei bachelardiene că „reveria desenează ultimele contururi ale spiritului nostru”.³

În momentele de criză, afectivitatea este supusă unor mari fluctuații. Un seismograf al emotivității ar înregistra oscilații cuprinse între atonia totală și dezlănțuirea maximă a seismului sufletesc.

Sub influența „nadei” întinse de doctorul de Lys, membru al societății *Amicii întunericului*, tînărul Angelo, avatar prin veacuri al faraonului Tlă, simte trezindu-se în el demonul extremelor: „Asta-i, asta-i ce doresc... Numai nimic nu jumătate, nimic nu meschin... totul întreg, sau să turbez de bucurie, sau să turbez de durere... Turbarea, iată idealul meu” (*Avatarii faraonului Tlă*). Tentația schimbărilor, a farmecului unic al clipei transformă fascinația unei feerii prelungite în plictis, răsturnînd situația psihologică: „Dar mi se urăște, de Lys. Toată această feerie, clipind ca un moment pe dinaintea ochilor, ca o viziune scurtă, te-mbată... dar prelungită devine monotonă ca un balet încremenit sau o povestire adormită pe loc”.

Asocierea contrariilor, exprimînd o afectivitate paradoxală, se realizează, în alt mod și cu altă semnificație, prin intermediul oximoronului: „O, durere nesfîrșit de dulce, o, voluptate nesfîrșit de dureroasă” (*O, taci, ce spui că mă iubești, copilă*).

Lipsită de coloratura melancoliei, „dispozițiunea leneșă și călduroasă“ devine doar o stare de apatie, fără de orice vibrație spirituală. Aceasta e dispoziția lui Ieronim în momentul primei sale „captări“ în „oglindea“ nuvelei Cezara : „Pe scaun șade un călugăr tânăr. El se află în acele momente de trândăvie plăcută pe cari le are un dulău când și-ntinde toți mușchii în soare, leneș, somnoros, fără dorințe“ (Cezara). O oarecare răceală a sentimentelor și o întârziere a reacțiilor sînt detectabile în unele cazuri. Astfel Ieronim, după ce este cuprins de mirajul sentimentului în grădina iradiată de farmecul selenar, rămîne numai „cu convingerea teoretică cumcă o iubește pe Cezara“ iar după ce află, dintr-o scrisoare a ei, de rezultatul duelului său cu Castelmare, pleacă, fără regrete, luîndu-și rămas bun „în felul lui rău și nepăsător de la Francesco“ (t.a.). De altfel, el mărturisise Cezarei că o idee, înainte de a pătrunde adînc în creier și a se înrădăcina acolo, rămîne zile întregi pe suprafața minții. La fel și afectele.

Golirea de orice afect sau gînd, privarea de senzația de confort psihic, înghețul interiorității transformă dispoziția plăcută în abrutizare a cugetării și a simțirii. În această stare de atonie totală se află Toma Nour, după ce trădarea mult-iubitei Poesis i-a rupt resortul interior : „... dar mie ce-mi păsa de toate. Pentru realitate eu eram omorît... Nepăsare leneșă, lene de-a cugeta, lene de-a simți, abrutizarea cea mai adîncă și mai idioată, iată ce făcuse din mine amorul unei femei. Însuși numele ei, Poesis, nu putea să escite nici un simțămînt în mine“. (*Geniu pustiu*).

Dacă decepția iubirii ajunse la paroxism provacă o totală împietrire a simțirii, șocul produs de impactul cu inumanul din om e anihilat prin somn, acesta fiind „un surîs al morții“. Inerția totală a gîndirii și a simțirii este recuperată prin acțiunea compensatorie a forțelor visului. După trăirea scenei de coșmar din casa preotului, Toma Nour resimte o secătuire a tuturor puterilor vitale : „Toate acestea s-amestecau în sufletul meu cel turbure și din acest amestec se născu o tîmpire cumplită a organelor de cugetare și de simțire care-mi obosea capul astfel încît simțeam că mi-e somn înainte de toate. Naturile cele tari dorm mult înainte de o catastrofă — eu cred că ele dorm mult și adînc și după o catastrofă, căci nimic nu tîmpește și nu face nesimțitor pe un om decît astfel de spectacole teribile.“ De o cu totul altă natură este somnul lui Ieronim, aflat pe insulă, înainte

de reîntîlnirea cu Cezara („somn atît de tare şi fericit, fără vis, fără dorinţe“), somn prevestitor al unei virtuale euthanasii, lipsit fiind de tensiunea încheşării dintre forţele vieţii cu cele ale morţii.

Primatul impulsurilor într-o manifestare în care, în formulare bergsoniană, „alegi impusul“, este exprimată prin intermediul unei comparaţii cu acţiunile „somniai“. Trezirea din hipnoza inconştientului însemnează, în primul rînd, resuscitare a vizualităţii : „Pînă aici mersesem ca prin somn. Cîte făcusem pînă acuma, toate le făcusem pe neştiute, dominat de-o dorinţă pe care eu singur nu mi-o puteam defini, de-un impuls întunecos şi fără sens. Acum îmi frecai ochii şi începui a privi în jurul meu“ (*Geniu pustiu*).

În efortul de salvare a lui Ioan, în fuga nebună „prin tufişe, pe costişe ţepene şi pietroase, prin scursuri prunduite de pîraie, peste ape fără punţi“, Nour îşi concentrează toate energiile interiorităţii pentru a-şi pune prietenul la adăpost. Din cauza surscitării simţirii, are loc apoi blocajul total al afectivităţii. Temperatura înaltă a trăirilor scade brusc din cauza intruziunii pasivităţii. Ajuns în faţa unei vetre aprinse, Toma cercetează rana lui Ioan şi este cuprins de atonie. La întrebarea bătrînului tribun despre starea acestuia, răspunde „apatic şi rece“ : „Moare !“ În noaptea ce urmează morţii prietenului, veghează, „tîmpit şi nesimţitor“, pradă „acelei atonii“ care-nsoţea totdeauna durerile sale. A doua zi, sapă „turbat“ mormîntul, dorind să fie îngropat şi el aici : „În intervale îmi venea să mă cule şi eu cu el alături şi să las să cadă o stîncă de pe marginea groapei peste mine, or gîndeam să mă-mpuşc şi eu şi să sfîrşesc cu mizeria ce se numeşte viaţă“. Prăbuşirea în prăpastie a vulturului cu prada în gheară — model simbolic al răzbunării, insinuînd posibilitatea unei acţiuni vindicative, îi schimbă din nou tonalitatea emotivă : „Împlui groapa eu ţărîină, frînsei o ramură verde dintr-un arbor şi-o aruncaii peste mormînt — şi fluierînd printre dinţi c-o răceală sinistră apucaii îndărăt la deal.“

Se observă în creaţie propensiunea spre fantasticul straniu de ordin personal. Sub semnul straniului se situează desolidarizarea — temporară — de propriul nume, resimţit ca ridicol şi ce pare a fi rostit de o ambiguă „prezenţă absentă“ :

„Nu credeți că sînt în viața omului momente ce rezumă-n ele soarta lui întreagă... și-ți spun parecă... auzi, așa, un țuit în ureche: Sînt eu! Sînt eu!... Ș-atuncea dac-ai însemna bine... orce vorbă dimprejurul tău este semnificativă pentru că-ți pare ciudată. Ba nu zău... nu ți s-a părut vreodată că-n o vorbă oarecare sunetele ei sînt ridicole? Adesea numele tău propriu are această soarte... Ți se pare nușcum ciudat și ridicol... Ei bine, sînt ore întregi așa ciudate... Parecă te cheamă cineva din urmă pe nume... te uiți și nu-i nime. Hm! Este ceva în toate astea... Cine te cheamă?” (*Istorie miniaturală*).

Straniul simțirii dedublării esențiale a eului, a „despicării” individualității, — preludiu al obiectivării conceptuale a stării în dualitatea temporar—etern, individ—arheu, reprezintă o situație întâlnită în literatura romantică. De observat, pentru tendința de obiectivare, este trecerea, în proza publicată de la persoana I a naratorului, utilizată în lucrări rămase în manuscris, la persoana a III-a (*Umbra mea*, datînd din perioada studiilor vieneze, e reluată ca episod în *Sărmanul Dionis*): „Părea c-o întreabă cugetînd... părea că e un dialog și cu toate astea, dacă voia să cuprindă realitatea lui, nu era decît un dialog al cugetărilor lui proprii, el cu sine însuși. Ciudat! Această despărțire a individualității lui se făcu izvorul unei cugetări ciudate” (*Sărmanul Dionis*).

Reflectul mural, solidar cu „emitentul” său, devine, în altă proză, imagine speculară, anti-reflectat⁴. Motivul dublului din lumea oglinzii apare în *Avatarii faraonului Tlă*, într-o ambiguitate a sensurilor narative rămasă nesoluționată⁵:

Sara, după ce închise ușa după sine, se puse-n dreptul oglinzei și privi lung la el însuși... ca să vadă de-i el ori de nu mai e el... El începuse să amenințe cu degetul chipul din oglindă, rîzînd și strîmbîndu-se... „Ha! blestematele! mă persecuți, ai? faci sinete în locul meu... mă bagi în datorii, hoțule?... Chipul din oglindă amenința și el cu degetul, dar parecă se uita serios și parecă strîmbăturile lui erau de nebun...” Ce-i asta, gîndi marchizul speriat... Eu rîd, și el se uită serios la mine!... El rîse tare ca să se încredințeze că chipul din oglindă e umbra lui... și chipul rîdea... dar cum... D-zeul meu! Un rîs satanic, nebun...

— Oh! Oh! strigă marchizul, aici e mai mult decît umbra mea..

Apucă o spadă lungă și-ncepu să manevreze pe lângă oglindă. Și chipul manevra c-o spadă... „Ieși, dar, zise el vînăt de turbare, ieși, umbră, să mă lupt cu tine... Să vedem cine-i marchizul Bilbao, eu ori tu...”

Oglindă se-ntoarse-n țîțini și un chip uscat ce era marchizul în-suși într-un al doilea exemplar se arată dintr-un gang înfundat în muri...

Spadele lor se-ncrucișară... amîndoi suri... amîndoi serioși și tăcuți... Dacă ar fi căzut unul din ei... n-ai fi știut care a căzut... Se părea că marchizul se luptă cu chipul lui propriu ieșit din oglindă.

(Avatarii faraonului Tlă).

O prezentare detașată a suferinței sufletești apare în *Archaeus*, în argumentația bătrînului în favoarea absenței oricărui criteriu de control al realității, fiindcă „O lume că nelumea este posibilă, neîntreruptă fiind de-o altă ordine de lucruri”. În acest fel, suferințele psihicului sînt la fel de adevărate ca și cele ale fizicului: „În starea de nebunie toate ideile sînt de o cumplită realitate... Omul e torturat, e pus pe cruce, e bătut fără ca cineva să-l atingă. Cele mai cumplite dureri fizice sfîșie sufletul și-i brăzdează fața... din contra, dureri reale în sensul nostru îl găsesc nesimțitor...”

Posibilitatea de provocare artificială a unor halucinații prin modificarea puterii de percepție, modulația imaginilor vizualității în funcție de starea organului receptor conduc spre ideea dificultății captării realului în plasa simțurilor. Astfel, uneori, se pot mări — aparent — dimensiunile obiectelor, prin alterarea fenomenelor de percepție, apropiindu-se astfel de lucrarea puterilor poetice: un pai devine mare cît o bîrnă, un lan de grîu este luat drept o pădure de aur, iar oamenii devin uriași.

Într-o continuitate onirică lipsită de conștiința dublării realului prin ficțiunea visului, metamorfozele succesive — „cartofă”, „prăjină cu barbă englezească și cu pălărie naltă”, „birtaș bavarez” — rămîn singura existență palpabilă.

Astfel, în domeniul relativului, lipsit de certitudinile absolutului, se permanentizează îndoiala în legătură cu plasarea corectă a termenilor *normalitate* — *nebunie* într-un raport de exclusivitate rămas neexplicit: „Nu știu dacă cineva s-a visat vrodată elastic... că poate crește, se poate înfla, se poate con-

trage... Dacă pe-un asemenea om nu l-ar trezi nimene din somn, el ar trăi o viață întreagă c-o lume reală și pipăită, căci în somn se pipăie așa de bine ca-n trezire... va să zică nu lipsește nici acest control, cel mai sigur al realității... Și acest om s-ar contrage-ntr-o cartofă care-ar striga oamenilor de pe uliță să ia sama să nu-l calce, ori s-ar subția într-o prăjină cu barbă englezească și cu pălărie naltă ori s-ar îngroșa ca un birtaș bavarez... ar trece printr-o mie de figuri el însuși și, dac-ar dormi toată viața lui, nici în minte nu i-ar mai veni să se îndoiască că aceasta este natura lui, că altfel nu poate fi și că toate trebuie să fie cum sînt... Dacă s-ar trezi puțin înainte de-a muri, ar crede, din contra, c-a adormit și că visează. *O lume ca nelumea este posibilă, neîntreruptă fiind de-o altă ordine de lucruri* (Archaeus).

Schimbarea totală a opticii umanității de-a lungul secolelor constituie un argument în favoarea naturii relative a certitudinilor senzoriale și intelectuale. Poezia pledează, prin accente patetice, în același sens :

A fi ? Nebunie și tristă și goală ;

Urechea te minte și ochiul te-nșală,

Ce-un secol ne zice, ceilalți o dezic.

Decît un vis sarbăd, mai bine nimic

(Mortua est).

În creația eminesciană sînt imaginate și cazuri de nebunie. Tatăl lui Dionis, a cărui origine este înconjurată de mister, înnebunește la citirea unui testament și moare în spitalul de alienați, păstrînd pînă la sfîrșit secretul numelui său. Și Sarmis, regele dacic, întemnițat de fratele său care-i fură coroana și mireasa, își pierde mințile (*Gemenii*). Într-un tablou dramatic, Anul 1848 îl blestemă pe Mureșanu, convocînd împotriva-i forțele nebuniei, și îi iradiază mintea cu undele distrugătoare emanaate de ochii de foc ai craniului magic.

Cauza nebuniei este intuită în nefericirea care „scrîntește șirul gîndirii“, făcînd-o să meargă, ca și un orologiu care „s-ar tîrîi-ndărăt“ (*Andrei Mureșanu*. Tablou dramatic).

Simptome ale înnegurării conștiinței relevă personalitatea lui Nour după durerea pricinuită de trădarea iubitei. Chipul — marmorean — altădată, acum de aspect mortuar, mărturisind suferința biologicului („Palid ca o umbră, eu alintam de-a lungul zidurilor orașului mai mult mort decît viu. Fălcile mi se-nfundase adînc, albul ochilor se-ngălbenise și negrul era turbure și

stins, părul cădea în dezordine pe gulerul uns și neșters a rocuiului meu”), sentimentul alienării („astfel umblam printr-o lume străină, din care nu făceam parte”), intruziunea macabrului în percepția lumii („și când mă rătăceam în vro grădină publică, unde fețe roșii și vesele chicoteau împregiur, pierzându-se prin arbori, eu credeam că sînt răutăcioase duhuri efemere, care-și rîdeau de durerea mea. Or mi se părea cumcă-n juru-le rîdeau morți a căror fețe galbene erau spoite cu roșu, ceea ce le făcea și mai înfricoșate și mai moarte, prin contrastul între adevărul morții și-ntre simularea cea spoită a vieții”), angoasa spirituală („Altă dată mă pomeneam că mă uitam ore întregi în oglindă și mă strîmbam la mine singur și, când mă trezeam din asemenea atonie, mă-nfiora siguranța c-am înnebunit și teama de mine însumi”) — toate denuntă o profundă degradare psiho-somatică.

Simțirea morbidă a infernului lăuntric creează nevoia de replică în natură. În această fază a devenirii sale, Nour este un anti-Narcis care tulbură oglinda apei pure pentru a se „armoniza” cu ea în dizarmonia sa fundamentală. Tendința — inconștientă — de a aboli funcția realului îl determină să privească ore întregi la soare, pînă ce nu mai distinge decît un „caos vînăt-roșu” sau să stea „tîmpit, absurd, idiot”, înmormîntat în iarbă, în strălucirea — unică — a unei zile de vară. În intuiția valorii ogîndirii străbat sensuri dintr-o lectură simbolică a lumii.⁶

Zărirea lui Ioan în ceata românilor urmăriți — semn al destinului, îl trezește pe Nour din letargia sa. Impulsul de a-l urma, contrariat de incertitudinea corectei lui identificări la lumina focurilor de pușcă, dezlănțuite tenebrele — adormite — ale adîncurilor într-un coșmar ce atinge pragul nebuniei :

Astfel zvîrcolindu-mă în patul meu părea că demonii toți intrase în sufletul cel turburat, asemenea unor visuri aievea... unor visuri cu ghearele de fier. În toate părțile mă întorceam, spre părete... dar păretele părea zugrăvit cu chipuri roșii ca acelea ale icoanelor de lemn din bisericile bătrîne — mă-ntorceam spre cuptor, dar cărbunii ce ardeau vineți pe vatră păreau roși ochi de demoni cari se întorceau cumplit, iar în fumul cel verde ce se înălța în sus păream a vedea fluturînd părul despletit și sur al unei furii crîncene. Îmi închideam ochii ca să alung toate visurile acestea...

În starea de completă abulie în care se afla, luarea unei decizii devine un eveniment psihic ce atinge proporții halucinante. După înfăptuirea răzbunării împotriva ucigașilor preotului, Nour

trăiește un acut sentiment al absurdului, țesut din abolirea sensurilor și dereglarea simțurilor :

Capul meu era așa de pustiu ca amestecul fără-nțeles a unor colori varii, roșu, negru, verde, galben, toate amestecate pe unul și-același loc, în fine, un nesens absurd ce semăna cu gândirile unui idiot, iată ceea ce se-nvîrtea în capul meu. Impresiunea ce-o făcuse asupra-mi toate scenele precedente era acelea ale unui om nedormit de mai multe zile, cu creieri turburi de insomnie, care, imblînd printre oameni, visează aievea și mintea lui croiește pe fața orcărui cunoscut trăsuri adînci, grime întunecate, proiecte funeste, care vede pe părăți umbrele lungindu-se și primind conture umane, ochilor căruia i se pare că apa limpede, privind la ea, se coloră — o dispozițiune a sufletului, în fine, în coprinsul căreia neci un concept priceput de simțuri nu intra neturburat, neparodiat la cunoștința internă.

Reactivitatea vulnerată emite semnale ale unei posibile prăbușiri spirituale. Răsună, în descrierea torturii lăuntrice a lui Nour, ivită din incertitudine și din maladia volitivului, acorduri prevestind ampla desfășurare a simfoniei destinului eminescian. Citim, cu înfiorare, mărturiile contemporanilor despre întenebrarea lui Hyperion :

Pe un scaun, gîrbovit, cu capul în pămînt, Eminescu părea propria sa umbră... Ce privire stinsă ! Cît e de palid... Ce mișcări chinuite avea. Părea că tot trupul îl doare ca o rană uriașă. Cu buzele în amară frămîntare, măcina încet firele musteții, ochii nu mai priveau nimic. Legăna neconținut încet, încet și greu grumazul. Nu scotea nici oftat, nici vaier, dar geamătul acesta mut era mai cuvîntător decît orice strigăt de durere... Îndura, în izolare, în tăcere demnă ; „Migrenele specifice“ „ veneau brusc. Și doborau. Eminescu era atunci cu trupul pe rug“ ; „Cînd pentru întîia oară am fost martor la acel iad trupesc, am trăit ore înfricoșate.“⁷

Exteriorul poate emite semnale ale interiorității. Ieronim, Dionis și Nour reprezintă ipostaze diferite ale devenirii eroului romantic, profund marcat de fatalitatea interioară.

„Însemnați“ prin frumusețe, eroii eminescieni au o fizionomie asemănătoare :

Ieronim

O frunte naltă și egal de largă asupra căreia părul formează un cadru luciu și negru stă așezată deasupra unor ochi adînciți în boltele

lor și deasupra nasului fin, o gură cu buze subțiri, o bărbie rotunjită, ochii mulțămiiți, cum am zice, de ei înșiși, privesc c-un fel de conștiință de sine care-ar putea deveni cutezare, expresia lor e un ciudat amestec de vis și rațiune rece

(Cezara).

Dionis

Nu era un cap urît acela al lui Dionis. Fața era de acea dulceată vinătă albă ca și marmura în umbră, cam trasă fără a fi uscată, și ochii tălați în forma migdalei erau de acea intensivă voluptate pe care o are catifeaua neagră. Ei înotau în orbitele lor — un zîmbet fin și cu toate astea atît de inocent trecu peste fața lui la spectacolul ce-l privea (...) Ridicîndu-și căciula cea mișoasă, vedem o frunte atît de netedă, albă, corect boltită, care coincide pe deplin cu fața într-adevăr plăcută a tînărului meu. Părul numai cam pre lung curgea în vițe pînă pe spate, dar uscăciunea neagră și sălbatecă a părului contrasta plăcut cu fața fină, dulce și copilărească a băietanului (...) și la aroma îmbătătoare a unei cafele turcești, ochii lui cei moi și străluciți se pierdură iar în acea intensivă visătorie care stă cîteodată atît de bine băieților, pentru că seriozitatea contrastează totdeauna plăcut cu fața de copil... Surîsul său era foarte inocent, dulce l-am putea numi, și totuși de o profundă melancolie. Melancolia la vîrsta lui este semnul caracteristic al orfanilor

(Sărmanul Dionis).

Toma Nour

Era frumos, d-o frumusețe demonică. Asupra feței sale palide, musculoase, espresive, se ridica o frunte senină, și rece ca cugetarea unui filozof. Iar asupra frunței se zburlea cu o genialitate sălbatecă părul său negru — strălucit, ce cădea pe niște umeri compacți și bine făcuți. Ochii săi mari, căprii, ardeau ca un foc negru sub niște mari sprîncene stufoase și îmbinate, iar buzele strîns lipite, vinete, erau de-o asprime rară. Ai fi crezut că e un poet ateu, unul din acei ingeri căzuți, un Satan, nu cum și-l închipuiesc pictorii : zbîrcit, hidos, urficios, ci un Satan frumos, de-o frumusețe strălucită, un Satan mîndru de cădere, pe-a cărui frunte Dumnezeu a scris geniul, și iadul îndărătnicia, un Satan dumnezeiesc, care, trezit în ceri, a sorbit din lumina cea mai sîntă, și-a îmbătat ochii cu idealele cele mai sublime, și-a muliat sufletul în visurile cele mai dragi, pentru ca în urmă, căzut pe pămînt, să nu-i rămînă decît decepțiunea și tristețea, gravată în jurul buzelor, că nu mai e în ceri. Repe-

de-a înflăra a nărilor și vioaia scîlpire a ochilor lui semnală o inimă din cele mai bune, un caracter pasionat. Talia sa subțire, fină și mîna sa albă, cu degete lungi și aristocratice sîmăna cu toate astea a avea o putere de fier. Toată espresiunea în sine era de-o putere generoasă, deși infernală

(*Geniu pustiu*).

Reprezentările picturale devin translucide prin indicii de expresie ce sugerează calitatea universului interior. Elementele expresive ale feței — ochii, zîmbetul — comunică seninătate, melancolie sau vioiciune.

Neatîns încă de aripa melancoliei, Ieronim neutralizează tendința spre vis prin lucidă detașare. Ochii lui Dionis sînt de o *intensivă visătorie*, iar zîmbetul său trădează o *profundă melancolie*. Fizionomia lui Toma Nour denotă asprime și deziluzionare prin trăsăturile din jurul gurii cît și pasionalitate prin expresia ochilor.

Portretele fixează personalitatea în unicitatea unei stări a devenirii, definibilă prin raportare la un sentiment dominant în cîosmosul afectiv eminescian : melancolia. Ieronim e incapabil încă (în momentul primei sale descrieri) să îi recepteze undele, visarea lui Dionis are deja culoarea acestui sentiment, Toma Nour a depășit stadiul melancolizării.

Portretul lui Ieronim este creionat în fugă pentru că frumusețea sa este mai degrabă de trăsături ; asupra figurii lui Dionis zăbovește descrierea naratorului surprinzînd melodia expresiei ce dezvăluie armonia interiorului ; fizionomia lui Nour este fixată, în mare parte, prin impresiile și asociațiile pe care le trezește, în accente retorice. De remarcat sînt imaginile cu un caracter abstract : „frunte senină ca cugetarea unui filozof“, asupra „frunței sale se zburlea cu o genialitate sălbatecă, părul său negru“. Asociația, de amploare, privind esența luciferică a lui Nour servește sugerării magnetismului individual al personajului care prin simpla prezență fascinează.

O înaltă spiritualitate, melancolic-timbrată de visare, emană portretele scriitorului la diferite vîrste ale puterilor creatoare, în reconstituirea unor contemporani :

Eram și noi tineretul într-o grupă și iată că vine înspre noi un tînar ce sîmăna a fi și el actor din trupa lui Pascaly, cu părul lung și de culoare neagră, foarte frumos, cu niște ochi mari de tăietura migdalelor, plini de o veselie melancolică, niște ochi expresivi, vorbitori și totodată miste-

rioși. Erau niște ochi din cei mai periculoși pentru inimile neesperte de fete, iar pentru femeile esperte erau ochii dorului. În capul acestui tânăr de statură mijlocie, dar bine legat, ei își făceau impresiunea unui om predestinat, unui om fatal.

(Ieronim G. Barițiu).

Era o frumusețe ! O figură clasică încadrată de niște plete mari negre, o frunte înaltă și senină ; niște ochi mari — la aceste ferestre ale sufletului se vedea că cineva este înăuntru ; un zîmbet blînd și melancolic. Avea aerul unui sfînt tânăr coborît dintr-o veche icoană, un copil predestinat durerii, pe chipul căruia se vedea scrisul unor chinuri viitoare.

(I. L. Caragiale).

Mi-a apărut după înfățișare — un tânăr oacheș, cu părul negru lung, cu ochii visători și permanentul zîmbet enigmatic, poate puțin ironic — ca un oriental

(I. Slavici).

Capul său de Apollo era împodobit cu un păr bogat și strălucitor, fruntea înaltă și puțin recurbată înapoi, trăsăturile faciale armonice și o expresie virilă, ochii mari de oriental cu o privire dulce și melancolică, o gură cu buzele cărnoase și senzuale, totul anunța într-însul o viață luxuriantă și rezistentă.

Înfățișarea lui era așa de frapantă, încît nimeni nu l-ar fi văzut pentru întâia oară, fără să întrebe cine este el

(Anghel Demetrescu)⁸.

Trăsăturile permanente sînt structurate pe aceleași linii de forță : o frunte înaltă și senină, un păr negru, încadrînd un oval perfect, ochi de culoare închisă :

Ieronim

O frunte naltă și egal de largă ;

Dionis

o frunte atît de netedă, albă, corect boltită ;

Nour

o frunte senină și rece ca cugetarea unui filozof ;

Eminescu

o frunte înaltă și senină (Caragiale) ;

fruntea înaltă și puțin recurbată înapoi (A. Demetrescu) ;

Ieronim

părul formează un cadru luciu și negru ;

Dionis

Părul numai cam pre lung curgea în vițe pînă pe spate, dar uscăciunea neagră și sălbatecă a părului contrasta plăcut cu fața ;

Nour

asupra frunței se zburlea cu o genialitate sălbatecă părul său negru strălucit ;

Eminescu

cu părul lung și de culoare neagră, foarte frumos (*Barițiu*) ;

plete mari negre (*Caragiale*) ;

cu părul negru lung (*Slavici*) ;

capul împodobit cu un păr bogat și strălucitor (*A. Demetriescu*) ;

Dionis

ochii tăiați în forma migdalei se pierdură iar în acea intensivă visătorie ;

Eminescu

cu niște ochi mari de tăietura migdalelor, plini de o veselie melancolică, niște ochi expresivi, vorbitori și totodată misterioși (*Barițiu*) ;

cu ochii visători (*Slavici*) ;

ochii mari de oriental cu o privire dulce și melancolică (*Demetriescu*) ;

Dionis

surîsul său era foarte inocent, dulce l-am putea numi și totuși de o profundă melancolie ;

Eminescu

un zîmbet blind și melancolic (*Caragiale*)⁹.

În *Istorie miniaturală* este dezvoltată o teorie asupra frumuseții văzută ca o împăcare a elementelor în armonia unui organism ce intră în dispută cu mediul care poate tulbura și distruge perfecțiunea sa : „De ce frumusețea este fragilă, zici tu ? Pentru că împăcarea a o mulțime de elemente cere armonie și pace, pentru că dacă împrejurări de dinafară turbură această armonie elementele nu mai pot să refacă cele ce au făcut o dată, va să zică frumusețea, dar dinăuntru ele nimicesc această convenție a lor turburată. De aceea rolul în genere nemulțumit al frumuseței, ea intră armonică într-o lume turburată, în care elementele și organismul sînt în vecinică luptă. Ea este cristalizarea durerilor din mijlocul cărora a răsărit, o armonie de ordine su-

perioară, dar nu încetează de-a conține în ea elementele din care s-a născut“.

Prin intermediul sonorului, se sugerează largă potențialitate umană, în adâncurile personalității aflându-se latențe care sînt trezite sau nu la manifestare de jocul împrejurărilor. Astfel, bătrînul înțelept care expune teoria lui Archaeus afirmă că omul este asemănător unei viori care scoate sunete diferite, atinsă fiind pe corzi și în locuri diferite, iar maestrul Ruben, în discuția cu călugărul Dan îl compară cu „o vioară în care sînt închise toate cîntările“, ele trebuind numai să fie „trezite de o mînă măiastră.“ Dorința lui Dionis-Dan de a dezlega proverbul arab de pe doma selenară e asemănată cu străduința nehibzuită de a scoate din aramă sunetul aurului, deoarece ceea ce nu există în adînc nu poate nici să ajungă la lumină.

Un mediu ostil poate distruge atît armonia interiorului cît și pe cea din exterior — reflex al celei dintîi.

Dificultatea de a surprinde, din exterior, cu o privire superficială, esența unei personalități este comentată de Nour : «Crezi tu or toate sufletele de pigmei ce mă-nconjur — cred ei oare că mă cunosc ? Ei văd niște membre de om, fiecare-și croiește cîte-un interior cum îi place pentru acest biped îmbrăcat în negru și omul lor e gata. „E un nebun“, zice cutare. „E fantast“, zice cutare. „Așa, vrea să treacă drept original“, zice un al treilea — și toate aceste individualități croite pe sama mea, atribuite mie, nu au a împărți cu mine nimic. Eu sînt ce sînt, destul că sînt altceva decît ceea ce cred ei. Lauda lor nu mă lingusește, pentru că ei laudă o individualitate care nu-i identică cu a mea — batjocura lor nu m-atinge, pentru că ei batjocoresc un individ pe care eu nu-l cunosc...» (*Geniu pustiu*).

Pe de altă parte, însă, naturile comune și consecvente, cum este Castelmare, de pildă, sînt mai ușor de depistat de către un ascuțit spirit de observație, din lucrurile cele mai mărunte — tragerea clopoțelului la poartă sau din pașii regulați, apăsați, severi.

Ne gîndim la dificultatea de a capta esența personală a poetului, văzut, rînd pe rînd, „vesel și trist“ ; „maniac și depresiv“ ; „exclusivist, intransigent, iritabil și solitar“, un „amestec straniu de sfială și trufie“, „pornit spre excese“, dar nu mai puțin „om cu desăvîrșire cumpătat... cîteodată chiar pornit spre ascheză...“ ; „natură nervoasă, împătimită, vulcanică... și care, în explozia ce a făcut, a aruncat lavă și stînci în jurul lui de a

uimit lumea“, „șuvoi năprasnic“, dar „un pesimist“, Eminescu a ridicat și ridică probleme ce par insolubile“. ¹⁰

Neputința de a afla rostul ființării în lume :

E scop în viața noastră — vreun scop al mîntuirii ? ;

Ai tu vreo țintă-n lume ?

(Mureșanu),

oscilația spirituală între ideea determinismului inevitabil și aparența flexibilității destinice (întrebare ce se permanentizează în absența vreunei soluții) :

Putut-a ca să fie

Și altfel de cum este tot ceea ce există,

Sau e un trebui rece și neînlăturat ?

(Andrei Mureșanu),

intuirea traiectului labirintiform al existenței conferă ursitei, în viziune eminesciană, cel puțin uneori, calitatea paradoxală de fatalitate a hazardului.

În labirintul atîtor încercări, pe drumul întortocheat-dedalic al căutării de sine, în clipa de taină a atingerii centrului și a revelației, izbucnește — din umbră — fiara minoică.

În cumplita înclăstare, se stinge luciferina lumină a minții.

Răpus de minotaurul interior, Eminescu moare în trup, eternizîndu-se Operă.

NOTE

În labirintul silvatic

1. Motivul *pădurii* a fost comentat, dintr-o perspectivă diferită, de Zoe Dumitrescu-Buşulenga (*Eminescu — cultură şi creaţie*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1976, cap. *Mitul pădurii*).

2. „Castel şi pădure se opun deci, castelul simbolizînd securitate, ordine omenească, ocrotire, formalul împotriva informalului, imuabilul împotriva „veşnicului schimbător“ (Marcel Brion, *Arta fantastică*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1970, p. 10).

3. „Cîmpul aci semnifică, în opoziţie cu topos-ul apărat, adăpostitor al pădurii, locul descoperit, neocrotit, amorf, în care omul devine ţintă uşoară şi evidentă a destinului, locul în contingent în care amara condiţie umană este presupusă a se desfăşura“ (Zoe Dumitrescu-Buşulenga, *op. cit.*, p. 41).

⁴ Observaţii interesante despre funcţia *acvaticului oglindă* prezentă în „inima ascunsă a lumilor“, la Ioana Em. Petrescu, *Eminescu, Modele cosmogonice şi viziune poetică*, Bucureşti, Editura Minerva, 1978, p. 159 şi urm.

⁵ Şi D. Murăraşu apropie, prin sens, cuvintele zmeului de episodul din *Metamorfozele lui Ovidiu* (*Comentarii eminesciene*, Bucureşti, E.P.L., 1967, p. 29).

⁶ „Codrul gîndit de Eminescu în rîndul celor perene din natură (...) este omologat cu topos-ul sacru, plin de puteri al patriei, devenind un personaj mitic, un geniu tutelar al acesteia“ (Zoe Dumitrescu-Buşulenga, *op. cit.*, p. 47). Elena Tacciu alătură stejarul muntelui şi vulturului într-o „triadă a forţelor transcendente“ (*Eminescu, Poezia elementelor, Eseu asupra imaginaţiei materiale în postumele de tinereţe*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1979, p. 43). Vezi şi Eugen Todoran, *Eminescu*, Bucureşti, Editura Minerva, 1970, p. 301 şi urm. (cap. *Natura, cadru şi sentiment*); Iosif Cheie-Pantea, *Eminescu şi Leopardi*, Bucureşti, Editura Minerva, 1980, p. 106 şi urm. (cap. *Nostalgia stării de natură*).

Figuri labirintice

¹ O foarte bună analiză a structurii narative a nuvelei la Marian Papahagi, *Eros și utopie*, București, Editura Cartea Românească, 1980.

² Ne îndepărtăm astfel de exegeții operei care au preluat sugestia — de suprafață — generos oferită de text.

³ Cf. Mircea Eliade, *Insula lui Euthanasius*, București, Fundația pentru Literatură și Artă, 1943, p. 7.

⁴ Labirintul este natural, cu mai multe răspîntii, deci „poli-odassic“, pentru că „un labirint poate avea sau nu răscruci ; cu alte cuvinte se poate ca drumul să fie lung și complicat, fără să prezinte posibilitatea de eroare în parcurgerea sa, dar se poate și ca drumul să impună unele alegeri între mai multe căi. Sub acest aspect putem, așadar, să clasificăm labirinturile în labirinturi „unicursale“ și „multicursale“, cum a făcut, de ex., Mathews, sau „unicele“ și „multicăi“, ori, în sfîrșit, pentru cei ce iubesc limba greacă „mono-odassice“ sau „poli-odassice“. (Paolo Santarcangeli, *Cartea labirinturilor*, Istoria unui mit și a unui simbol, I, București, Editura Meridiane, 1974, p. 59).

⁵ Ne permitem să subliniem, prin dispunerea în pagină a indicațiilor spațiale, semantica enunțurilor citate.

⁶ Potrivit clasificării lui Santarcangeli, descrierea eminesciană ar corespunde structurii unui labirint artificial (construit de om), de formă geometrică, mixt (cu cotituri în unghiuri și curbe), tridimensional — desfășurat pe mai multe planuri : lungime, lățime, înălțime (Paolo Santarcangeli, *op. cit.*, I, p. 59 și urm.).

⁷ Semantica fragmentului ne trezește îndoieli asupra corectitudinii punctuației : pentru că numai prin înlăturarea punctelor de suspensie din finalul versului : „Ca niște mări de-a notul...“ strofa dobîndește un limpede înțeles — *nu* luminile îl înconjoară, ca niște mări, *de-a notul (înotînd)*, ci, fiindcă (*cum=fiindcă*) luminile izvorînd îl înconjoară ca niște mări, „de-a notul / El zboară, gînd purtat de dor / Pin' pierie totul, totul“ ; *de-a notul* ar putea fi astfel interpretat ca un determinant al lui *zboară*, într-o paradoxală reprezentare a zborului-înot prin mările astrale.

⁸ „desenul labirintic este legat în mod conceptual în afară de spirală și noțiunea de nod și împletire“ (Paolo Santarcangeli, *op. cit.*, II, p. 12) ; Leonardo da Vinci „în ciudatele lui studii labirintice, inițiază un experiment plin de urmări și un joc abstract de împletituri“ (Gustav René Hocke, *Lumea ca labirint*, București, Editura Meridiane, 1973, p. 172).

Sub semnul arderii

¹ „Omul visînd înaintea căminului său“, consideră Gaston Bachelard, „este omul profunzimilor și omul unei deveniri“ (*La psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, 1949, p. 93).

² Ne amintim de formularea bachelardiană „L'amour n'est qu'un feu à transmettre“ (Gaston Bachelard, *La psychanalyse du feu*, p. 48).

În căutarea sensului : Cartea lumii

¹ Privitor la bibliotecile scriitorului, vezi V. Vintilescu, *Eminescu și literatura înaintașilor*, Timișoara, Editura Facla, 1983, p. 23 și urm.

² Trimiteri la topos-ul cartea naturii, la Ernst Robert Curtius, *Literatura europeană și Evul Mediu latin*, București, Editura Univers, 1970, p. 353 și urm.

³ Referiri interesante la simbolica hieroglificii în literatură, pictură, la Gustav René Hocke, *Manierismul în literatură*, București, Editura Univers, 1977, p. 243 și urm.

Sub vraja rostirii

¹ Cf. Herbert Read, *Imagine și idee*, București, Editura Univers, 1970, p. 110. Și Hegel consideră că „timbrul și volumul vocii, ca determinatie individuală a vorbirii (...) sînt expresia interiorului” (George Wilhelm Friedrich Hegel, *Fenomenologia spiritului*, București, Editura Academiei, 1965, p. 178).

² „...realitate poetică completă”, ea avînd „un corp, un suflet, o voce”, conform opiniei bachelardiene (*L'Eau et les rêves*, Paris, 1971, p. 22).

Embleme ale creativității

¹ Mikel Dufrenne, *Poeticul*, București, Editura Univers, 1971, p. 233. Vezi și Eugen Dorcescu, *Embleme ale realității*, București, Editura Cartea Românească, 1978, p. 32 și urm.

² Cf. Herbert Read, *Originile formei în artă*, București, Editura Univers, 1971, p. 74.

³ Ne amintim de afirmația, plină de semnificații, a lui Malraux : „Portretul unei femei pe care o iubim ne împinge la desene — iar modelul la sărut ; — vocația artistică nu se naște din emoția simțită în fața unui spectacol, ci în fața unei puteri (...) ca și pictorul, scriitorul nu este copistul lumii, ci rivalul ei” (André Malraux, *Omul precar și literatura*, București, Editura Univers, 1980, p. 118).

⁴ Cf. Hugo Friedrich, *Structura liricii moderne*, București, E.P.L.U., 1969, p. 154.

⁵ Fernand Baldensperger, *Literatura. Creație, succes, durată*, București, Editura Univers, 1974, p. 47.

⁶ Hugo Friedrich, *op. cit.*, p. 49.

⁷ E. Lovinescu, *Scrieri, 2, Memorii*, București, Editura Minerva, 1970, p. 370.

⁸ Mikel Dufrenne, *Poeticul*, București, Editura Univers, 1971, p. 122.

⁹ Ibidem, p. 118. Vezi și G. I. Tohăneanu, *Expresia artistică eminesciană*, Timișoara, Editura Facla, 1975, p. 253 și urm. Cf. și Eugen Dorcescu, *op. cit.*, p. 30.

Între poezie și proză sau obsesia ritmului

¹ G. Călinescu, *Opere*, 12, *Opera lui Mihai Eminescu*, 1, București, Editura Minerva, 1969, p. 260.

² Mihai Eminescu, *Opere*, V, *Poezii postume*, ediție critică îngrijită de Perpessicius, București, Editura Academiei, 1958, p. 67. D. Murărașu a consemnat asemănarea pelsajului lunar din *Dacă treci riul Selenei*, *Miradoniz și Sărmanul Dionis*.

³ Dimitrie Vatamaniuc în Mihai Eminescu, *Opere*, VII, *Proza literară*, București, Editura Academiei, 1977, p. 398.

⁴ G. Călinescu, *Opere*, 12, *Opera lui Eminescu*, 1, p. 168. Paralelismul este consemnat și de D. Murărașu.

⁵ Cf. Dimitrie Vatamaniuc în Mihai Eminescu, *Opere*, VII, p. 394. Și D. Murărașu a semnalat elemente comune ale poeziei cu un fragment din *Geniu pustiu*.

⁶ Cf. Dimitrie Vatamaniuc în Mihai Eminescu, *Opere*, VII, p. 385 și 387.

⁷ Ibidem, p. 389.

⁸ Ibidem, p. 389.

⁹ G. Călinescu afirma că este un trop des la poet *aer de aur*. Pentru imaginea sonoră (rima îndeosebi), cf. și Mihai Eminescu, *Dicționar de rime*, București, Editura Albatros, 1976; Olimpia Berca, *Dicționar istoric de rime*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1983 etc.

În dedalul interiorității

¹ Arthur Schopenhauer, *Aforisme asupra înțelepciunii în viață*, București, E.P.L.U., 1969, p. 20.

² Nour ar fi luat astfel contact cu una din posibilitățile „pe care destinul n-a știut să le utilizeze”, potrivit spusei bachelardiene (*La Poétique de la rêverie*, Paris, PUF, 1971, p. 88).

³ Cf. Gaston Bachelard, *La psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, 1949, p. 181.

⁴ „Imaginea speculară este un perfect simbol al alienației”, consideră Gérard Genette (*Figures*, I, *Essais*, Paris, Éditions du Seuil, 1966, p. 22).

⁵ Situația se încadrează în cazul *fantasticului* pur, „timp al incertitudinii”, potrivit formulării lui Todorov (*Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions du Seuil, 1970, p. 29).

⁶ „În deformanta oglindă dedalică lumea apare ca o absurditate” (Gustav René Hocke, *Manierismul în literatură*, București, Editura Univers, 1977, p. 298).

⁷ Russu-Șirianu, apud Ion Nica, *Mihai Eminescu, Structura somatopsihică*, București, Editura Eminescu, 1972, p. 168.

⁸ Textele sînt citate apud Ion Nica, *Eminescu, Structura somatopsihică*, p. 54, 60 și 61. Iononim G. Barițiu l-a cunoscut pe Eminescu la Sibiu, în primăvara anului 1865 sau 1866; reconstituirea sa datează din 1894. Caragiale l-a întîlnit pe poet la București, în 1868—69, iar articolul

Ironie cuprinzând descrierea fizionomiei sale e publicat în 1890 ; Slavici îl cunoaște la Viena în 1869, iar portretul îl publică în 1924. A. Demetriescu îl întâlnește în perioada berlineză și reconstituirea sa datează din 1903 (cf. *op. cit.*).

⁹ Nu neapărat proiecție a autorului în personajele sale, ci și joc al destinului care l-a marcat pe poet prin frumusețe (devenit pentru noi, prin imaginea din tinerețe, prototip al visătorului romantic) deslușim în aceste asemănări.

¹⁰ Apud Ion Nica, *op. cit.*, p. 58.

CUPRINS

Drept fir al Ariadnei	6
În labirintul silvatic	7
Figuri labirintice	19
Sub semnul arderii	37
În căutarea sensului : Cartea lumii	68
Sub vraja rostirii	80
Embleme ale creativității	89
Între poezie și proză sau obsesia ritmului ...	110
În dedalul interiorității	154
Note	176

LA EDITURA FACLA
AU MAI APĂRUT :

Lucian Alexiu
IDEOGRAFII LIRICE CONTEMPORANE

Traian Liviu Birăescu
CAILE ESEULUI

Nicolae Ciobanu
INCURSIUNI CRITICE

Livius Ciocârlie
ESEURI CRITICE

Radu Enescu
AB URBE CONDITA

Ivan Evseev
SIMBOLURI FOLCLORICE

Șerban Foartă
ESEU ASUPRA POEZIEI LUI ION BARBU

20301000
Felicia Giurgiu
MOTIVE ȘI STRUCTURI
POETICE

Alexandra Indrieș
POLIFONIA PERSOANEI

Andrei A. Lillin
MITUL MARELUI VÎNĂTOR

Iulian Negrilă
ÎNSEMNĂRI DESPRE SCRITORII

Marian Odangiu
ROMANUL POLITIC

Adrian Dinu Rachieru
VOCATIA SINTEZEI

Alexandru Ruja
VALORI LIRICE ACTUALE

Eugen Todoran
LUCIAN BLAGA — MITUL POETIC, I—II

Virgil Vintilescu
SECVENȚE LITERARE

Redactor : EUGEN DORCESCU
Tehnoredactor : IOAN I. IANCU

Bun de tipar : 17.8.1988
Apărut 1988
Coli tipar : 11,5

Tiparul executat la
Întreprinderea Poligrafică „Banat“
Timișoara, Calea Aradului nr. 1
Comanda nr. 53

